Linguagem 18
direção de
Etienne Samain
Sandra Nitrini

LINGUAGEM

TÍTULOS EM. CATÁLOGO

Marxismo e Filosofia da Linguagem, Mikhail Bakhtin
Linguagem, Pragmática e Ideologia, Carlos Vogt
Do Vampiro ao Cafajeste: Uma Leitura da Obra de Dalton Trevisan, Berta Waldman
Primeiras Jornadas Impertinentes: o Obsceno, Jerusa Pires Ferreira & Luís Milanesi (orgs.)
A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais, Mikhail Bakhtin
Videografia em Videotexto, Júlio Plaza
Poéticas em Confronto: Nove Novena e o *Novo Romance,* Sandra Nitrini
Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance, Mikhail Bakhtin
Fazer Dizer, Querer Dizer, Claudine Haroche
Encontro entre Literaturas: França, Portugal, Brasil, Pierre Rivas
The Spectator, o Teatro das Luzes: Diálogo e Imprensa no Século XVIII , Maria Lúcia Pallares-Burke
Fausto no Horizonte: Razões Míticas, Texto Oral, Edições Populares, Jerusa Pires Ferreira
Literatura Européia e Idade Média Latina, Ernst Robert Curtius

Cultura Brasileira: Figuras da Alteridade, Eliana Maria de Melo Souza (org.)
Nísia Floresta, 0 Carapuceiro e Outros Ensaios de Tradução Cultural, Maria Lúcia
Burke *Puras Misturas: Estórias em Guimarães Rosa,* Sandra Guardini T. Vasconcelos
Introdução à Poesia Oral, Paul Zumthor
0 Fotográfico, Etienne Samain
Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais, Julio Plaza & Monica Tavares
Vidas Compartilhadas: Cultura e Co-Educação de Gerações na Vida Cotidiana, Paulo de Salles Oliveira
Conversas dos Bebês, Geraldo A. Fiamenghi
Aquém e Além Mar, Sandra Nitrini (org.)

QUESTÕES
DE LITERATURA
E DE ESTÊTICA
A Teoria do Romance

DO MESMO AUTOR, NESTA COLEÇÃO

Marxismo e Filosofa da Linguagem
A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento o Contexto de François Rabelais

AS OBRAS DE MIKHAIL BAKHTIN PUBLICADAS PELA EDITORA HUCITEC ACHAM-SE CO-EDITADAS COM A ANNABLUME

MIKHAIL BAKHTIN

QUESTÕES DE LITERATURA E DE ESTÉTICA
A Teoria do Romance

EQUIPE DE TRADUÇÃO (DO RUSSO)
AURORA FORNONI BERNARDINI
JOSÉ PEREIRA JÚNIOR
AUGUSTO GÓES JÚNIOR
HELENA SPRYNDIS NAZÁRIO
HOMERO FREITAS DE ANDRADE

QUINTA EDIÇÃO

EDITORA HUCITEC
ANNABLUME
São Paulo, 2002

Direitos da edição e da tradução reservados por
Editora Hucitec Ltda.,
Rua Gil Eanes, 713
04601-042 São Paulo, Brasil
Telefones: (11)5044-9318 (geral)
(11)5543-5810 (área comercial)
(11)5093-5938 (fac-símile)

e-mail: hucitec @terra.com.br
home-page: www.hucitec.com.br

Depósitos legais efetuados.

CO-EDIÇÃO COM
Annablume

SUMÁRIO

Nota da edição russa 9
0 Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária..13
  I Crítica da arte e estética geral 14
  II 0 problema do conteúdo...29
  III 0 problema do material 45
  IV 0 problema da forma.. 57

0 Discurso no Romance 71
  I A estilística contemporânea e o romance..72
  II 0 discurso na poesia e o discurso no romance.....................................85
  III 0 plurilingüismo no romance 107
  IV A pessoa que fala no romance..134
  V Duas linhas estilísticas do romance europeu.....................................164

Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaios de poética histórica) 211
  I 0 romance grego 213
  II Apuleio e Petrônio 234
  III Biografia e autobiografia antigas...250
  IV 0 problema da inversão histórica e do cronotopo folclórico 263
  V 0 romance de cavalaria...268
  VI Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance.................... 275
  VII 0 cronotopo de Rabelais 282
  VIII Fundamentos folclóricos do cronotopo de Rabelais 317
  IX 0 cronotopo idílico no romance... 333
  X Observações finais..349

Da Pré-História do Discurso Romanesco 363

Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance).................. 397

Rabelais e Gógol (Arte do discurso e cultura cômica popular).................... 429

O DISCURSO NO ROMANCE

O objetivo deste trabalho é eliminar a ruptura entre o "formalismo" e o "ideologismo" abstratos no estudo do discurso literário. A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social - social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos - desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos.

Esta idéia determinou a nossa ênfase sobre a "estilística do gênero". A distinção entre estilo e linguagem, de um lado, e o gênero, de outro, levou em medida significativa a estudar-se de preferência tão somente as harmônicas individuais e orientadoras do estilo, ignorando-se o seu tom social, básico. Os grandes destinos históricos do discurso literário, ligados aos destinos dos gêneros, foram encobertos pelos pequenos destinos das modificações estilísticas ligadas a artistas e tendências individuais. Eis porque a estilística, desprovida de uma autêntica abordagem filosófica e sociológica para seus problemas, afoga-se em pormenores de estilo, sem. sentir os grandes destinos anônimos do discurso literário, por trás dos desvios individuais ou das tendências. Na maioria dos casos, a estilística apresenta-se como uma "arte caseira" que ignora a vida social do discurso fora do *atelier* do artista, nas vastidões das praças, ruas, cidades e aldeias, grupos sociais, gerações e épocas. A estilística ocupa-se não com a palavra viva, mas com o seu corte histológico, com a palavra lingüística e abstrata a serviço da mestria do artista. Ora, as harmônicas individuais do estilo, isoladas dos caminhos sociais e fundamentais da vida do discurso, passam a receber inevitavelmente um tratamento acanhado e abstrato, deixando de ser estudadas num todo orgânico com as esferas semânticas da obra.

I

A ESTILÍSTICA CONTEMPORÂNEA E O ROMANCE

Até o século XX não havia uma colocação nítida dos problemas estilísticos do romance, colocação esta que se baseasse no reconhecimento da originalidade estilística (artisticamente prosaica) do discurso romanesco.

Por muito tempo o romance foi objeto apenas de análises abstratamente ideológicas e de apreciação de publicistas. As questões de estilística ou tratavam de tudo, ou faziam considerações superficiais sem princípio algum. O discurso da prosa literária era entendido como um discurso poético no sentido estrito e a ele eram aplicadas indiscriminadamente as categorias da estilística tradicional (baseada nos estudos dos tropos); ou simplesmente limitavam-se às apreciações de pouca monta que caracterizam a língua: a sua expressividade, sua imagética, sua "força", sua "clareza", etc., sem introduzir nestas opiniões nada ou quase nada de sentido estilístico determinado ou ponderado que fosse.

Nos fins do século passado, em contraposição à análise abstratamente ideológica, houve um renascimento do interesse pelas questões concretas da prosa na arte literária e pelos problemas técnicos do romance e da novela. Entretanto, nas questões concernentes à estilística a situação não se modificou em nada; a atenção concentrou-se quase que exclusivamente nos problemas da composição (num sentido amplo). Mas, como antes, não havia uma abordagem radical e ao mesmo tempo concreta (impossível uma sem a outra) das particularidades estilísticas do discurso no romance (e na novela); continuaram a predominar aquelas mesmas observações valorativas e ocasionais sobre a língua, no espírito da estilística tradicional, e que se desvinculam inteiramente da essência verdadeira da prosa literária.

Muito difundido e peculiar era o ponto de vista que via no discurso do romance um certo ambiente extraliterário, privado de uma elaboração estilística particular e original. Não encontrando neste discurso aquela forma esperada puramente poética (em sentido restrito), recusam-lhe qualquer importância literária; ele, assim como nos discursos científico ou coloquial, apresenta-se apenas como meio de comunicação artisticamente neutro[1].

Tal ponto de vista dispensa a necessidade de se ocupar com as análises estilísticas do romance, anula o próprio problema em si e permite limitar-se simplesmente às suas análises temáticas.

De resto, mais precisamente na década de 2O, a situação modifica-se: o discurso romanesco em prosa começa a conquistar seu lugar na estilística. De um lado, surge uma série de análises estilísticas concretas da prosa romanesca; de outro, aparecem tentativas radicais que visam conceber e difundir uma tomada de consciência e de definição da originalidade estilística da prosa literária a partir das suas diferenças com a poesia.

Entretanto essas análises concretas e essas tentativas radicais de aproximação mostraram claramente que todas as categorias da estilística tradicional e a própria concepção do discurso poético, que se encontrava em sua base, eram inaplicáveis ao discurso romanesco. A palavra romanesca revelou-se a pedra de toque para todo pensamento estilístico, mostrando a sua estreiteza e a sua inadequação em relação a todas as esferas do discurso da vida literária.

Todas as tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca ou se extraviavam nas descrições lingüísticas da linguagem do romancista ou então limitavam-se a destacar elementos estilísticos isolados que se situavam (ou apenas pareciam estar situados) nas categorias da estilística. Tanto num como em outro caso, a unidade estilística do romance e da palavra romanesca fogem dos pesquisadores. O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno, pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal. O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos lingüísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas.

Eis os principais tipos de unidades estilísticas de composição nas quais o conjunto romanesco se decompõe habitualmente:

---

[1] Ainda nos anos 2O V. M. Jirmúnski escrevia: "Nos tempos em que a poesia lírica aparecia efetivamente como *uma obra de arte verbal* na escolha e na união das palavras, tanto no seu aspecto semântico como no fônico, inteiramente subordinada a sua tarefa estilística, o romance de A. Tolstói, livre em sua composição verbal, utilizava o discurso não como um elemento de alcance artístico, mas como um meio neutro ou como um sistema de significações subordinadas, assim como no discurso prático, à função comunicativa, e que nos arrasta a um movimento abstrato desligado dos discursos temáticos. Tal *obra literária* não pode ser denominada como obra de arte literária ou, em todo caso, não no sentido da poesia lírica". ("Problemas do Método Formal", na coletânea de artigos: *Questões de Teoria da Literatura*, Leningrado, "Academia", 1928, p, 173.)

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral *(skaZ)* [2];
3. Estifizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados.

Estas unidades estilísticas heterogêneas, ao penetrarem no romance, unem-se a ele num sistema literário harmonioso, submetendo-se a unidade estilística superior do conjunto, conjunto este que não pode ser identificado com nenhuma das unidades subordinadas a ele.

A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngües) na unidade superior do "todo": o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de "línguas". Cada elemento isolado da linguagem do romance é definido diretamente por aquela unidade estilística subordinada na qual ele se integra diretamente: o discurso estilisticamente individualizado da personagem, por uma narração familiar do narrador, por uma carta, etc. É esta unidade que determina o aspecto estilístico e lingüístico do elemento dado (léxico, semântico, sintático). Ao mesmo tempo, este elemento participa juntamente com a sua unidade estilística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento desse todo, toma parte na estrutura e na revelação do sentido único desse todo.

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens

---

[2] Entende-se hoje por *skaz* a estilização das diversas formas de narrativa oral, tradicional ou não (N.d.T.).

não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles - langues*), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilingüismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca.

A estilística tradicional desconhece este tipo de combinação de linguagens e de estilos que formam uma unidade superior. Ela não sabe abordar o diálogo social específico das linguagens do romance. Por isso, a sua análise estilística orienta-se não para o conjunto do romance, mas tão-somente para uma ou outra unidade estilística subordinada. O pesquisador passa pelo lado da particularidade básica do gênero romanesco, substituindo o objeto de seu estudo e, ao invés do estilo do romance, ele analisa, em essência, algo completamente diverso, como se transcrevesse para o piano um tema sinfônico orquestrado.

Pode-se notar dois tipos de substituição: no primeiro caso, em lugar de se analisar o estilo do romance, é dada uma descrição da linguagem do romancista (ou, no melhor dos casos, das "línguas" [3] do romance); no segundo caso, põe-se em destaque um dos estilos subordinados, o qual é analisado como estilo do todo.

No primeiro caso, o estilo é destacado do gênero e da obra e examinado enquanto fenômeno da própria linguagem; a unidade de estilo torna-se a unidade de uma certa linguagem individual ("dialeto individual") ou de uma unidade de fala individual (*parole*). É justamente q individualidade do locutor que é reconhecida como o fator que forma o estilo e que transforma o fenômeno lingüístico e verbal em unidade estilística.

No caso em questão, não importa saber de qual direção provém tal tipo de análise do estilo romanesco: se ele parte para o desvendamento de certo dialeto individual do romancista (seja seu vocabulário ou sua sintaxe) ou se ele parte para o desvendamento das particularidades da obra enquanto unidade verbal, ou "enunciação". Tanto num como em outro caso o estilo é compreendido no espírito de Saussure como individualização da língua geral (no sentido de um sistema de normas lingüísticas gerais). Diante disso, a estilística converte-se numa lingüística particular das linguagens individuais, ou numa lingüística de enunciações.

---

[3] Conforme já dissemos, em russo emprega-se um único termo (*iazik*) para referir-se a *língua e/ou linguagem*. Na tradução utilizamos os dois termos respectivos em português, conforme nos pareceu corresponderem à distinção sausurriana (N. d. T.) .

A unidade de estilo, do ponto de vista em que foi analisada, pres. supõe, de um lado, a unidade da língua como um sistema de formas normativas gerais e, de outro, a unidade da individualidade que se realiza nesta língua.

Essas duas condições são efetivamente obrigatórias na maioria dos gêneros poéticos em versos, mas mesmo assim elas estão longe de dar conta e de definir o estilo da obra. A descrição mais exata e mais completa da;linguagem e do discurso individual do poeta, ainda que seja orientada para o aspecto expressivo dos elementos lingüísticos e verbais, não é uma análise estilística da obra já que esses elementos estão relacionados ou ao sistema da língua, ou ao sistema do discurso, isto é, a determinadas unidades lingüísticas e não ao sistema da obra literária, que está submetida a leis bem diferentes do sistema lingüístico da língua e do discurso.

Mas, repetimos, na maior parte dos gêneros poéticos a unidade do sistema da língua e a unidade (a unicidade) da individualidade lingüística e verbal do poeta, que é realizada de maneira espontânea, tornam-se as premissas necessárias do estilo poético. O romance não exige apenas estas condições pois, conforme dissemos, a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra.

Por isso, a substituição do estilo romanesco pela linguagem individualizada do romancista (considerando-se que seja possível desvendá-la num sistema de "línguas" e "falas" do romance) é duplamente imprecisa: ela deforma a própria essência da estilística do romance. Esta substituição conduz inevitavelmente à separação daqueles elementos do romance que estão restringidos nos limites de um único sistema lingüístico e que representam, de maneira direta e imediata, a individualidade do autor na língua. A unidade do romance e os problemas específicos de sua construção a partir de elementos plurilíngües, plurivocais, pluriestilísticos e freqüentemente ligados a línguas diferentes, situam-se fora do âmbito de tal estudo.

Este é o primeiro tipo de substituição do objeto, na análise estilística do romance. Não nos aprofundaremos nas suas diversas variantes, que são determinadas por compreensões diferentes de conceitos como "unidade do discurso", "sistema da linguagem", "individualidade lingüística e verbal do autor", e por uma diferença na interpretação da própria inter-relação entre estilo e língua (e também entre estilística e lingüística). A despeito de todas as variantes possíveis desse tipo de análise (que conhece apenas uma única linguagem na qual a individualidade do autor é expressa de maneira incondicional) a essência estilística do romance escapa irremediavelmente ao estudioso.

O segundo tipo de substituição caracteriza-se não mais pela orientação sobre a linguagem do autor, mas sobre o estilo do romance, estilo que, entretanto, é reduzido tão-somente ao estilo de qualquer uma das unidades subordinadas (relativamente independentes) do romance.

Na maioria dos casos o estilo do romance é reduzido ao conceito de "estilo épico" e lhe são aplicadas as categorias correspondentes da estilística tradicional. Com isso, apenas os elementos da representação épica são destacados (de preferência no discurso direto do autor). ignora-se a profunda distinção entre a representação puramente épica e a representação romanesca. Em geral, as diferenças entre o romance e o epos são percebidas apenas no plano da composição e do tema.

Em outros casos destacam-se certos elementos do estilo, romanesco como sendo os mais característicos para esta ou aquela obra concreta. Assim, o elemento narrativo pode ser examinado não só do ponto de vista da sua qualidade representativa e objetiva, mas também do ponto de vista do seu caráter expressivo subjetivo (expressividade). É possível distinguir os momentos de uma narrativa familiar, extra-literária (*skaz*) ou os momentos de caráter subjetivo e informativo (por exemplo, na análise de um romance de aventuras) 4. É possível também destacar os elementos puramente dramáticos do romance, reduzindo-se o elemento narrativo à simples indicação cênica para os diálogos dos personagens. Entretanto, o sistema de linguagens do drama original é organizado, em princípio, de maneira diferente e, por isso, tais linguagens ressoam completamente diferentes do romance. Não existe uma linguagem que englobe, que se volte dialogicamente para determinadas línguas, não existe um diálogo sem um sujeito universal, em segundo grau (não dramático).

Todos esses tipos de análise são inadequados para o estilo, não só do conjunto romanesco, mas também daquele elemento que é destacado como fundamental para o romance, pois, excluído da sua interação recíproca, dito, elemento perde o seu sentido estilístico e deixa de ser o que ele realmente era no romance.

A situação atual das questões de estilística do romance revela de maneira evidente, que todas as categorias e métodos da estilística tradicional são incapazes de dar conta das particularidades literárias do discurso romanesco e da sua existência específica. A “linguagem poética", a "individualidade lingüística", a "imagem", o "símbolo",

---

4 Na Rússia, o estilo da prosa literária era estudado pelos formalistas preferencialmente nestes dois últimos aspectos, isto é, estudavam-se ou os elementos do *skaz* como os mais característicos da prosa literária (Eikhenbaum), ou os aspectos informativos relativos ao enredo (Chlovski).

o "estilo épico" e as outras categorias gerais elaboradas e empregadas pela estilística, e também todo o conjunto de procedimentos estilísticos concretos que são aplicados nesta categoria, apesar das diferenças de concepção dos diversos pesquisadores, estão igualmente orientados para os gêneros unilíngües e monoestilísticos, gêneros poéticos no sentido restrito. A essa orientação exclusiva liga-se uma série de particularidades e de limitações importantes de categorias estilísticas tradicionais. Todas essas categorias e toda a concepção filosófica do discurso poético que repousa em suas bases são apertadas e estreitas e não podem conter o discurso da prosa literária romanesca.

A estilística e a filosofia do discurso encontram-se, basicamente, diante de um dilema: ou reconhecer o romance (e, por conseguinte, a prosa literária que gravita em torno dele) como um gênero não literário ou pseudoliterário, ou então rever de maneira radical toda a concepção do discurso poético que está na base da estilística tradicional e que determina todas as suas categorias.

Este dilema, entretanto, está longe de ser levado em consideração por todos. A maioria dos pesquisadores não está propensa a urna revisão radical das concepções filosóficas iniciais a respeito do discurso poético. Muitos, geralmente, não vêem e não reconhecem as raízes filosóficas da estilística (e da lingüística) que eles estudam, e recusam qualquer posição filosófica. Além das suas observações estilísticas e das descrições lingüísticas estanques e isoladas, eles não vêem o problema principal do discurso romanesco. Outros, de princípios mais firmes, permanecem no terreno do individualismo sistemático para compreender a língua e o estilo: no fenômeno estilístico eles buscam antes de tudo a expressão direta e espontânea da individualidade do autor, mas tal concepção, menos que tudo, favorece a revisão das categorias estilísticas básicas no sentido em que ela deve ser feita.

Entretanto, é possível que haja outra solução radical para o nosso dilema se nos lembrarmos da esquecida retórica, que durante séculos regeu toda a arte literária em prosa. Pois, restituindo à retórica seus antigos direitos pode-se voltar àquelas velhas concepções do discurso poético e relacionar com a "forma retórica" tudo aquilo que, na prosa romanesca, não encontra lugar no leito de Procusto das categorias estilísticas tradicionais 5.

Uma solução semelhante desse dilema em nosso tempo nos foi proposta com todas as intransigências e conseqüências por G. G. Spet.

---

5 Tal resolução do problema era particularmente tentadora para o método formal em matéria de poética, pois a restauração da retórica em seus direitos fortalecia a posição formalista. A retórica formalista é o complemento necessário para a poética formalista. Nossos formalistas foram plenamente coerentes quando começaram a falar da necessidade de ressuscitar a retórica ao lado da poética (cf. B. Eikhenbum. *Literatura*, Editora "Pribói", 1927, p. 147-148).

Ele exclui totalmente do domínio da poesia a prosa literária e sua realização máxima, o romance, e a reduz a formas puramente teóricas 6.

Eis o que afirma Spet sobre o romance: "A noção é a concepção de que as formas atuais de propaganda moral - *o romance* - não são formas da criação *poética*, mas sim composições puramente retóricas; ao que parece, logo que isto ocorre, surge um obstáculo dificilmente superável, a opinião pública, no âmbito do reconhecimento geral, que vê certa significação estética por trás do romance" 7.

Spet recusa qualquer valor estético ao romance. O romance é um gênero retórico extraliterário, "uma forma contemporânea de propaganda moral"; somente o discurso poético é artístico (no sentido indicado) .

Análogo foi. o ponto de vista manifestado por V. Vinográdov no livro Sobre a Prosa Literária, onde relaciona o problema da prosa literária à retórica. Aderindo às definições filosóficas básicas do "poético" e do "retórico" de Spet, Vinográdov, entretanto, não foi tão paradoxalmente sistemático: ele considerava o romance como uma forma sincrética e mista ("formação híbrida") e admitia a presença de elementos puramente. poéticos ao lado de elementos retóricos 8.

Este ponto de vista, que exclui por completo a prosa romanesca dos limites da poesia como formação puramente retórica, ponto de vista falho em sua fundamentação, possui no entanto um mérito indiscutível: nele está contida uma concepção, fundamentada por princípios, sobre a inadequação da estilística contemporânea, com sua base filosófico-lingüística a, para com as particularidades específicas da prosa romanesca. Ademais, o próprio recurso às formas retóricas possui grande valor heurístico. O discurso retórico, tomado como objeto de estudo em toda sua diversidade vivida, não pode deixar de exercer uma influência profundamente revolucionária na lingüística e na filosofia da linguagem. As formas retóricas abordadas corretamente e sem preconceito revelam com grande precisão os aspectos próprios a qualquer discurso (sua dialogização interna e os fenômenos que o acompanham), os quais não foram até agora suficientemente estudados e compreendidos no que se refere ao seu enorme peso específico na vida da linguagem. Nisso reside a significação metodológica e heurística geral das formas retóricas para a lingüística e para a filosofia da linguagem.

Igualmente importante é o significado específico das formas retóricas para a compreensão do romance. Toda a prosa literária e o

---

6 Inicialmente em *Fragmentos Estéticos* e sob uma forma mais acabada no livro *A Forma Interna da Palavra*, Moscou, 1927.

7 A *Forma Interna da Palavra*, p. 215.

8 V. V. Vinográdov. *Sobre a Prosa Literária*, Moscou-Leningrado, G.12., 193O, p. 75-1O6.

romance encontram-se na mais estreita semelhança genética com as formas retóricas. E no curso de toda a evolução ulterior do romance, a sua profunda interação (tanto pacífica, quanto hostil) com os gêneros retóricos vivos (jornalísticos, morais, filosóficos e outros), não se interrompeu e não foi, talvez, tão interrompida quanto a sua interação com os gêneros literários (épicos, dramáticos e líricos). Porém, nesta constante inter-relação mútua o discurso romanesco conservou sua originalidade qualitativa irredutível à palavra retórica,

O romance é um gênero literário. O discurso romanesco é um discurso poético, mas que, efetivamente, não cabe na concepção atual do discurso poético. Na base desta concepção estão algumas premissas limitadoras. Esta mesma concepção no processo da sua formação histórica, de Aristóteles aos nossos dias, orientou-se para gêneros "oficiais" definidos e esteve ligada a certas tendências históricas da vida verbal e ideológica. Por este motivo, toda uma série de fenômenos permaneceu fora de sua perspectiva.

A filosofia da linguagem, a lingüística e a estilística postulam uma relação simples e espontânea do locutor em relação à "sua própria" linguagem, única e singular, e uma realização simples dessa linguagem na enunciação monológica do indivíduo. Elas conhecem apenas dois pólos da vida do discurso entre os quais se situam todos os seus fenômenos lingüísticos e estilísticos que lhe são acessíveis, *o sistema da linguagem única e o indivíduo* que fala nesta linguagem.

As diferentes correntes da filosofia da linguagem, da lingüística e da estilística nas diversas épocas (e em relação estreita com os distintos estilos poéticos e ideológicos concretos dessas épocas), introduzem matizes diversos em conceitos como "sistema de língua", "enunciação monológica" e "fala do indivíduo", mas o seu conteúdo básico permanece estável. Este conteúdo está condicionado pelos destinos sócio-históricos das línguas européias, pelos destinos do discurso ideológico e por problemas históricos particulares que o discurso ideológico solucionou em certas esferas sociais e em etapas definidas de sua evolução histórica.

Estes destinos e problemas determinaram tanto algumas variedades de gênero do discurso ideológico, quanto certas correntes verbais e ideológicas, enfim, uma concepção filosófica precisa do discurso e, em particular, da palavra poética que está na base de todas as correntes estilísticas.

Neste condicionamento das categorias estilísticas iniciais por certos destinos históricos e problemas no discurso ideológico reside a força dessas categorias, mas ao mesmo tempo seu limite. Nascidas e for madas pelas forças histórico-reais do porvir verbal e ideológico de certos grupos sociais, elas foram a expressão teórica destas forças eficazes, criadoras da vida da linguagem,

Estas forças são aquelas da *unificação e da centralização das ideologias verbais*.

A categoria da linguagem única é uma expressão teórica dos processos históricos da unificação e da centralização lingüística, das forças centrípetas da língua. A língua única não é dada, mas, em essência, estabelecida em cada momento da sua vida, ela se opõe ao discurso diversificado. Porém, simultaneamente ela é real enquanto força que supera este plurilingüismo, opondo-lhe certas barreiras, assegurando um certo *maximum* de compreensão mútua e centralizando-se na unidade real, embora relativa, da linguagem falada (habitual) e da literária "correta".

A linguagem comum e única é um sistema de normas lingüísticas. Porém, tais normas não são um imperativo abstrato, mas sim forças criadoras da vida da linguagem. Elas superam o plurilingüismo que engloba e centraliza o pensamento verbal-ideológico, criando no interior desse plurilingüismo nacional um núclo lingüístico sólido e resistente da linguagem literária oficialmente reconhecida, defendendo essa língua já formada contra a pressão do plurilingüismo crescente.

Temos em vista não o *minimum* lingüístico abstrato da língua comum, no sentido do sistema de formas elementares (de símbolos lingüísticos) que assegure um *minimum* de compreensão na comunicação prática. Tomamos a língua não como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua *ideologicamente saturada*, como uma concepção de mundo, e até como uma opinião concreta que garante um *maximum* de compreensão mútua, em todas as esferas da vida ideológica. Eis porque a língua única expressa as forças de união e de centralização concretas, ideológicas e verbais, que decorrem da relação indissolúvel com os processos de centralização sócio-política e cultural.

A poética de Aristóteles, a poética de Agostinho, a poética eclesiástica medieval da "única língua da verdade", a poética cartesiana do neoclassícismo, o universalismo gramatical abstrato de Leibniz (a idéia da "gramática universal"), o ideologismo concreto de Humboldt, com todas as diferenças e nuanças, expressam as mesmas forças centrípetas da vida social, lingüística e ideológica, servem a mesma tarefa de centralização e de unificação das línguas européias. A vitória de uma língua proeminente (dialeto) sobre. outras, a expulsão de certas línguas, sua subjugação, o esclarecimento graças à palavra verdadeira, a participação dos bárbaros e das camadas sociais numa língua única da cultura e da verdade, a canonização dos sistemas ideológicos, a filologia e os seus métodos de estudo e ensino de línguas mortas e, como tudo que é morto, unificadas e, finalmente, o estudo das línguas indo-européias que passam da multiplicidade de línguas diferentes para uma língua-mãe, tudo isso determinou o teor e a força da categoria da língua "única" no pensamento lingüístico e estilístico e o seu papel criador e estilizador para a maioria dos gêneros poéticos, constituídos no curso daquelas mesmas forças centrípetas da vida verbo-ideológica.

Mas as forças centrípetas da vida lingüística, encarnadas numa língua "comum", atuam no meio do plurilingüismo real. Em cada momento da sua formação a linguagem diferencia-se não apenas em dialetos lingüísticos, no sentido exato da palavra (formalmente por indícios lingüísticos, basicamente por fonéticos), mas, o que é essencial, em línguas sócio-ideológicas: sócio-grupais, "profissionais", "de gêneros", de gerações, etc. A própria língua literária, sob este ponto de vista, constitui somente uma das línguas do plurilingüismo e ela mesma por sua vez estratifica-se em linguagens (de gêneros, de tendências, etc.). E esta estratificação e contradição reais não são apenas a estática da vida da língua, mas também a sua dinâmica: a estratificação e o plurilingüismo ampliam-se e aprofundam-se na medida em que a língua está viva e desenvolvendo-se; ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação.

Cada enunciação concreta do sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, como das centrífugas. Os processos de centralização e descentralização, de unificação e de desunificação cruzam-se nesta enunciação, e ela basta não apenas à língua, como sua encarnação discursiva individualizada, mas também ao plurilingüismo, tornando-se seu participante ativo. Esta participação ativa de cada enunciação define para o plurilingüismo vivo o seu aspecto lingüístico e o estilo da enunciação, não em menor grau do que sua pertença ao sistema normativo-centralizante da língua única. Cada enunciação que participa de uma "língua única" (das forças centrípetas e das tendências) pertence também, ao mesmo tempo, ao plurilingüismo social e histórico (às forças centrífugas e estratificadoras).

Trata-se da língua do dia, da. época, de um grupo social, de um gênero, de uma tendência, etc. É possível dar uma análise concreta e detalhada de qualquer enunciação, entendendo-a como unidade contraditória e tensa de ,duas tendências opostas da vida verbal.

O verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilingüismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual.

Enquanto as variantes básicas dos gêneros poéticos desenvolvem-se na corrente das forças centrípetas da vida verbo-ideológica que unifica e centraliza, o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as "línguas" e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das *soties*, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. Nesses palcos não havia nenhum daqueles centros lingüísticos onde o jogo vivo se realizava nas "línguas" dos poetas, dos sábios, dos monges, dos cavaleiros, etc., e nenhum aspecto seu era verdadeiro e indiscutível.

O plurilingüismo, organizado nestes gêneros inferiores, não se apresentava simplesmente como um plurilingüismo em relação a uma língua literária reconhecida. (em todas as variantes de gêneros), isto é, em relação ao centro verbal da vida lingüístico-ideológica da nação e da época, mas era concebido como sua oposição. Ele era parodicamente e polemicamente voltado contra as línguas oficiais do seu tempo, Era um plurilingüismo dialogizado.

A filosofia da linguagem, a lingüística e a estilística, nascidas e formadas no curso das , tendências centralizadoras da vida lingüística, ignoravam este plurilingüismo dialogizado que personificava as forças centrífugas dessa mesma vida. Por isso, o dialogismo lingüístico não lhes podia ser acessível, condicionado que estava pelo conflito dos pontos de vista sócio-lingüísticos e não pelo conflito intralingüístico das vontades individuais ou das contradições lógicas. Por outro lado, até mesmo o diálogo intralingüístico (dramático, retórico, científico e cotidiano) da lingüística e da estilística, até agora não foi estudado na sua quase totalidade. Pode-se mesmo dizer que o aspecto dialógico do discurso e todos os fenômenos a ele ligados permaneceram até a época recente fora do âmbito da lingüística.

A estilística então permanecia absolutamente surda ao diálogo. A obra literária era concebida pela estilística como um todo, fechado e autônomo, cujos elementos compunham um sistema fechado que não pressupunha nada fora de si, nem sequer outras enunciações. O sistema da obra era considerado, por analogia com o sistema da linguagem, incapaz de se encontrar em interação dialógica com outras línguas. A obra em sua totalidade, qualquer que ela fosse, era, do ponto de vista da estilística, um monólogo do autor independente e fechado que pressupõe além dos seus limites apenas o ouvinte passivo. No caso de uma obra imaginada como réplica de algum diálogo, cujo estilo é determinado pela sua inter-relação com outras réplicas do mesmo diálogo (no conjunto da conversa) não haveria, do ponto de vista da estilística tradicional, abordagem adequada para este estilo dialogizado. As manifestações mais aparentes e mais nítidas deste gênero, o estilo polêmico, paródico, irônico, habitualmente são qualificadas como retóricas e não como poéticas. A estilística encerra cada fenômeno estilístico no contexto monológico de uma dada enunciação autônoma e fechada, como se o aprisionasse num contexto único: ela não pode fazer eco a outras enunciações, não pode realizar seu sentido estilístico em interação com elas, ela é obrigada a exaurir-se no seu contexto fechado.

Para servir às importantes tendências çentralizantes da vida ideológica verbal européia, a filosofia da linguagem, a lingüística e a estilística buscaram antes de tudo a *unidade* na diversidade. Esta excepcional *"orientação para a unidade"*, na vida presente e passada das línguas, fixou a atenção do pensamento filosófico-lingüístico sobre os aspectos mais resistentes, mais firmes, mais estáveis e menos ambíguos do discurso (sobretudo os aspectos *fonéticos*), enfim, os aspectos mais distanciados das esferas sócio-semânticas mutáveis do discurso. Do ponto de vista ideológico, a "consciência lingüística", real, saturada de ideologia, participante de um plurilingüismo e de uma plurivocidade autêntica, permanecia fora do campo de visão dos , estudiosos, Esta mesma orientação para a unidade obrigava-os a ignorar todos os gêneros verbais (folclóricos, retóricos, prosaicos, literários), porta. dores das tendências descentralizantes da vida lingüística ou, em qualquer caso, participantes substancialmente do plurilingüismo. A expressão desta consciência da pluralidade e da plurivocidade das línguas nas formas específicas e nos fenômenos da vida verbal não teve nenhuma influência determinante sobre os trabalhos lingüísticos e estilísticos.

Eis porque a percepção específica da língua e da palavra, que encontrou sua manifestação nas estilizações, no *skaz*, nas paródias, nas várias formas da máscara verbal, do "falar alusivo" e nas mais complexas formas artísticas de organização do plurilingüismo, de orquestração dos seus temas por meio das linguagens, em todos os modelos característicos e profundos da prosa romanesca, em Grimmelshausen, Cervantes, Rabelais, Fielding, Smolett, Sterne e outros, não conseguiu encontrar uma interpretação teórica e um esclarecimento adequados.

Os problemas da estilística do romance conduzem inevitavelmente à necessidade de abordar uma série de questões principiais da filosofia do discurso que quase não foram esclarecidas pelo pensamento lingüístico e estilístico, ligadas com a vida e com o comportamento do discurso num mundo de falas e línguas diferentes.

II

O DISCURSO NA POESIA E O DISCURSO NO ROMANCE

Além das fronteiras da filosofia da linguagem, da lingüística, e da estilística que está fundamentada nelas, os fenômenos específicos do discurso permanecem inexplorados em sua quase totalidade. Estes fenômenos que se definem pela orientação dialógica do, discurso para o meio das enunciações "estrangeiras" (alheias)[1] nos limites daquela mesma linguagem (do discurso dialógico tradicional), para o meio de outras "linguagens sociais", sempre nos limites da mesma língua nacional e, finalmente, para o meio de outras línguas nacionais nos limites da mesma cultura e do mesmo horizonte sócio-ideológico [2].

É verdade que nesta última década[3] esses fenômenos já começaram a atrair a atenção da ciência da linguagem e da estilística, mas o conhecimento amplo e capital deles, em todas as esferas da existência das línguas, ainda está longe de ser compreendido.

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar *artisticidade em prosa* que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance.

Concentraremos nossa atenção nas diferentes formas e graus da orientação dialógica do discurso e nas possibilidades particulares da prosa literária que lhe estão ligadas.

O discurso do pensamento estilístico tradicional conhece apenas a si mesmo (isto é, ao seu contexto), seu objeto, sua expressão direta, somente como um discurso neutro da língua, como um discurso de ninguém, corno simples possibilidade. O discurso direto, tal como é entendido pela estilística tradicional, na sua orientação para o objeto encontra apenas a resistência do próprio objeto (a inexaustão da palavra, o seu caráter inefável), porém ela não encontra, no seu! caminho para o objeto, a resistência substancial e multiforme do discurso de outrem, ninguém a incomoda nem a contesta.

---

[1] O termo russo *tchujoi*, literalmente, de *outrem*, também será traduzido, conforme a conveniência, por *alheio* ou *estrangeiro* (N.d.T.).

[2] A lingüística conhece apenas as interações automáticas (do social não consciente) e uma confusão de línguas que ss refletem nos elementos lingüísticos abstratos (fonéticos e morfológicos).

[3] Este estudo foi escrito em 1934-1935 (N.d.T.).

Mas todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, freqüentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos "alheios" sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo da mútua-interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente.

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto.

A concepção do seu objeto, por parte do discurso, é um ato complexo: qualquer objeto "desacreditado" e "contestado" é aclarado por um lado e, por outro, é obscurecido pelas opiniões sociais multidiscursivas e pelo discurso de outrem dirigido sobre ele 4. É neste jogo complexo de claro-escuro que penetra o discurso, impregnando-se dele, limitando suas próprias facetas semânticas e estilísticas. A concepção do objeto pelo discurso é complicada pela "interação dialógica" do

---

4 Neste sentido, o conflito com a restritividade do objeto (a idéia do retorno à consciência primeira, primitiva, do retorno do objeto a si mesmo, à sensação pura, etc.) é o traço mais característico do sistema de Rousseau, do naturalismo, do impressionismo, do acmeísmo, do dadaísmo, do surrealismo e de movimentos análogos.

objeto com os diversos momentos da sua conscientização e de seu desacreditamento sócio-verbal. A representação literária, a "imagem" do objeto, pode penetrar neste jogo dialógico de intenções verbais que se encontram e se encadeiam nele; ela pode não abafá-las, mas, ao contrário, ativá-las e organizá-las. Se representarmos *a intenção*, isto é, a *orientação sobre o objeto* de tal discurso pela forma de um raio, então nós explicaremos o jogo vivo e inimitável de cores e luzes nas facetas da imagem que é construída por elas, devido à refração do "discurso-raio" não no próprio objeto (como o jogo de imagemtropo do discurso poético no sentido restrito, na "palavra isolada"), mas pela sua refração naquele meio de discursos alheios, de apreciações e de entonações através do qual passa o raio, dirigindo-se para o objeto. A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem.

Ao irromper com seu sentido e com sua expressão através do meio de expressões de acentos estrangeiros, harmonizando-se e dissociando-se com ele em diversos aspectos, o discurso pode dar forma a sua imagem e ao seu tom estilístico neste processo dialógico.

Tal é precisamente *a imagem artisticamente prosaica* e, em particular, a imagem da prosa *romanesca*. A intenção direta e espontânea do discurso na atmosfera do romance apresenta-se inadmissivelmente ingênua e, em essência, impossível, pois sua própria ingenuidade, nas condições do romance autêntico, inevitavelmente adquire um caráter polêmico e interno, por conseguinte, também dialogizado (por exemplo, nos sentimentalistas, em Chateaubriand, em ToIstói). Tal imagem dialogizante pode ter lugar (na verdade, sem dar o tom) em todos os gêneros poéticos, até mesmo na poesia lírica 5. Mas tal imagem só pode se desenvolver, tornar-se complexa e profunda e atingir ao mesmo tempo a perfeição artística apenas nas condições do gênero romanesco.

Na imagem poética, em sentido restrito (na imagem-tropo), toda a ação, a dinâmica da imagem-palavra, desencadeia-se entre o discurso (em todos os seus aspectos) e o objeto (em todos os seus momentos). A palavra imerge-se na riqueza inesgotável e na multiformidade contraditória do próprio objeto com sua natureza "ativa" e ainda "indizível"; por isso, ela não propõe nada além dos limites de seu contexto (exceto naturalmente o tesouro da própria língua). A palavra esquece a história da concepção verbal e contraditória do seu objeto e também o presente plurilíngüe desta concepção.

Para o artista-prosador, ao contrário, o objeto revela antes de tudo justamente esta multiformidade social plurilíngüe dos seus nomes, definições e avaliações, Em lugar da plenitude efetiva e da

---

5 Horácio, Villon, Heine, Laforgue, I. Ãnienski e outros, com sua lírica, são tão-somente exemplos diferentes desse fenômeno.

inesgotabilidade do próprio objeto, abre-se para o prosador uma variedade de caminhos, estradas e tropos, desvendados pela consciência social. juntamente com a contradição interna no próprio objeto, para o prosador, à sua volta abre-se um multidiscurso social, uma torre de Babel que se manifesta ao redor de qualquer objeto; a dialética do objeto entrelaça-se com o diálogo social circunstante. O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz, fora do qual são imperceptíveis, "não ressoam" os seus matizes de prosa artística.

O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilingüismo. Mas, como dissemos, qualquer discurso da prosa extra-artística - de costumes, retórica, da ciência - não pode deixar de se orientar para o "já dito", para o "conhecido", para a "opinião pública", etc. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar.

O mais surpreendente é que a filosofia da linguagem e a lingüística tenham-se orientado, de preferência, justamente segundo esta condição artificial e convencional de discurso retirado do diálogo, aceitando-a como normal (apesar de que o primado do diálogo sobre o monólogo tenha sido freqüentemente proclamado). O diálogo era estudado apenas como forma composicional da construção do discurso, mas a dialogicidade interna do discurso (tanto na réplica, como na enunciação monológica) que penetra em toda sua estrutura, todos os seus estratos semânticos e expressivos, foram quase que absolutamente ignorados. É justamente esta dialogicidade interna do discurso, que não aceita formas dialógicas externas de composição, que não se destaca como ato independente da concepção que o discurso tem de seu objeto que possui uma enorme força de estilo. Encontra ela sua expressão na série de particularidades da semântica, da sintaxe e da composição, que não foram ainda estudadas pela lingüística e pela estilística (assim como não foram estudadas nem mesmo as particularidades da semântica no diálogo habitual).

O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica.

Mas a dialogicidade interna do discurso não se esgota nisso. Nem apenas no objeto ela encontra o discurso alheio. Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada.

O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do "já dito", o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim, é todo diálogo vivo.

Todas as formas retóricas e monológicas, por sua construção composicional, estão ajustadas no ouvinte e na sua resposta. Esta fixação no ouvinte é considerada freqüentemente até mesmo como fundamental e constitutiva do discurso retórico 6. De fato, para a retórica é efetivamente característico que a relação com o ouvinte concreto, o lugar ocupado por esse ouvinte, se integre na mesma estrutura externa do discurso retórico. Aqui, a orientação para a resposta é aberta, manifesta e concreta.

Esta orientação aberta para o ouvinte e para a resposta no diálogo cotidiano e nas formas retóricas tem atraído a atenção dos lingüistas. Porém, aqui também os lingüistas detiveram-se, de preferência, apenas nas formas composicionais que situavam o interlocutor e não buscavam sua influência nas camadas profundas do pensamento e do estilo. Consideravam apenas aqueles aspectos do estilo determinados pelas exigências da compreensão, e da clareza, isto é, justamente os desprovidos de diálogo interno, e consideravam o ouvinte como alguém que só pode compreender passivamente, e não como aquele que responde e replica de maneira ativa.

O diálogo corrente e a retórica prevêem uma atuação aberta e expressa composicionalmente pelo ouvinte e por sua resposta, mas qualquer outro discurso é também determinado em vista da compreensão da possível resposta, sendo que esta orientação não se isola num ato independente e não se destaca da composição. A resposta compreensível é a força essencial que participa da formação do discurso e, principalmente, da compreensão *ativa*, percebendo o discurso como oposição ou reforço e enriquecendo-o.

---

6 Cf. o livro de V. V. Vinográdov: *Sobre a Prosa Literária*, capítulo "Retórica e Poética", pág. 75 e mais adiante, onde são dadas as definições retiradas das velhas retóricas.

A filosofia da linguagem e a lingüística conhecem apenas a com. preensão passiva do discurso, sobretudo no plano da língua geral, isto é, a compreensão do *significado neutro* da enunciação, e não do seu *sentido atual*.

O significado lingüístico de uma enunciação dada é conhecido sobre o fundo de uma língua e o seu sentido atual, sobre o fundo de outras enunciações concretas do mesmo tema, sobre o fundo de opiniões contraditórias, de pontos de vista e de apreciações, ou seja, justamente sobre o fundo daquilo que, conforme vimos, complica o acesso de qualquer discurso a seu objeto. Entretanto, é somente agora que este meio plurilíngüe de discursos de outrem é dado ao locutor não no objeto, mas no âmago do ouvinte, como seu fundo aperceptivo, prenhe de respostas e objeções. E é sobre este fundo aperceptivo da compreensão, que não é lingüístico, mas sim expressivo-objetal, que está orientada qualquer enunciação. *Ocorre um novo encontro da enunciação com o discurso alheio*, resultando em uma nova influência específica em seu estilo.

A compreensão passiva do significado lingüístico de um modo geral não é uma compreensão; é apenas seu momento abstrato, mas é também uma compreensão *passiva* mais concreta do sentido da enunciação, da idéia do falante. Permanecendo puramente passiva, receptiva, não trazendo nada de novo para a compreensão do discurso, ela apenas o dubla, visando, no máximo, a reprodução completa daquilo que foi dado de antemão num discurso já compreendido: ela não vai além do limite do seu contexto e não enriquece aquilo que foi compreendido. Por isso, o cômputo desta compreensão passiva por parte do falante não pode trazer nada de novo para o seu discurso, nenhum elemento, nenhum momento expressivo. Com efeito, estas exigências puramente negativas, que só poderiam provir de uma compreensão passiva, como maior clareza, maior força de persuasão, maior evidência, etc, deixam o falante em seu próprio contexto, em seu próprio círculo, sem fazê-lo sair dos seus limites; elas são inteiramente imanentes ao discurso dele e não rompem a sua independência de expressão e de sentido.

Na vida real do discurso falado, toda compreensão concreta é ativa: ela liga o que deve ser compreendido ao *seu próprio* círculo, expressivo e objetal e está indissoluvelmente fundido a uma resposta, a uma objeção motivada - a uma aquiescência. Em certo sentido, o primado pertence justamente à resposta, como princípio ativo: ela cria o terreno favorável à compreensão de maneira dinâmica e interessada. A compreensão amadurece apenas na resposta. A compreensão e a resposta estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra.

Deste modo, a compreensão ativa, somando-se àquilo que é compreendido no novo círculo do que se compreende, determina uma série de inter-relações complexas, de consonâncias e multissonâncias com o compreendido, enriquece-o de novos elementos. É justamente com esta compreensão que o falante conta. Por isso, sua orientação para o ouvinte é a orientação para um círculo particular, para o mundo particular do ouvinte, introduzindo elementos completamente novos no seu discurso: pois para isto concorre a interação dos diversos contextos, diversos pontos de vista, diversos horizontes, diversos sistemas de expressão e de acentuação, diversas "falas" sociais. O falante tende a orientar o seu discurso, com o seu círculo determinante, para o círculo alheio de quem compreende, entrando em relação dialógica com os aspectos deste âmbito. O locutor penetra no horizonte alheio de seu ouvinte, constrói a sua enunciação no, território de outrem, sobre o fundo aperceptivo do seu ouvinte.

Este novo aspecto da dialogicidade interna do discurso distingue-se daquilo que foi definido como o encontro com o discurso de outrem no próprio objeto: pois aqui o objeto não é utilizado como arena de encontro, mas é o círculo subjetivo do ouvinte. Por isso, esta dialogicidade introduz um caráter mais subjetivo, mais psicológico e, freqüentemente, mais casual, por vezes grosseiramente conformista, às vezes mesmo provocador e polêmico. Muito freqüentemente, em especial nas formas retóricas, esta orientação para o ouvinte - e unida a ela a dialogicidade interna do discurso - pode simplesmente encobrir o objeto: a persuasão do ouvinte concreto toma-se um problema independente e desvia o discurso de seu trabalho criador sobre o próprio objeto.

A relação dialógica para com o discurso de outrem no objeto e para com o discurso de outrem na resposta antecipada do ouvinte, sendo em essência diferentes e engendrando diversos efeitos estilísticos no discurso, podem, não obstante, se entrelaçar muito estreitamente, tornando-se quase que indistinguíveis entre si para a análise estilística.

Assim, em Tolstói o discurso caracteriza-se por uma dialogização interior marcante, sendo que este é dialogizado tanto no objeto, quanto no círculo do leitor, cujas particularidades expressivas e semânticas Tolstói sentia profundamente. Estas duas linhas de dialogização (na maioria dos casos de colorido polêmico) estão muito estreitamente encadeadas no estilo de ToIstói: seu discurso, mesmo nas expressões mais "líricas" e nas descrições mais , "épicas", harmoniza-se (mais freqüentemente "desarmoniza-se-) com diversos aspectos da consciência social e verbal plurilíngüe que enreda o objeto. Ao mesmo tempo intervêm polemicamente no horizonte objetal e axiológico, do leitor, procurando afetar e destruir o fundo aperceptivo de sua compreensão ativa. Neste sentido, ToIstói é o herdeiro do século XVIII, em particular de Rousseau. Daí, às vezes ocorrer um estreitamento desta consciência social pluridiscursiva, com a qual polemiza ToIstói, até a consciência do seu contemporâneo imediato, de seus dias e não da sua época e, em conseqüência disso, também haver uma concretização extrema da dialogicidade (quase sempre polêmica). Entretanto, a dialogicidade, tão claramente perceptível no aspecto expressivo do seu estilo, necessita, às vezes, de um comentário histórico-literário especial: não sabemos com que exatamente se harmoniza ou se desarmoniza o tom, mas esta dissonância ou esta consonância fazem parte dos imperativos de seu estilo 7. É verdade que esta concretude extrema (às vezes quase de folhetim) é inerente apenas aos aspectos secundários, às harmônica , s da dialogicidade interna do discurso de ToIstói.

Nos fenômenos que foram analisados quanto à dialogicidade interna do discurso (interna, à diferença diálogo externo-composicional) a relação para com o discurso alheio, para com a enunciação alheia, faz parte dos imperativos do estilo. O O estilo compreende organicamente em si as indicações externas, a correlação de seus elementos próprios com aqueles do contexto de outrem. A política interna do estilo (combinação dos elementos) determina sua política exterior (em relação ao discurso de outrem). O discurso como que vive na fronteira do seu próprio contexto e daquele de outrem.

A réplica de qualquer diálogo real encerra esta dupla existência, ela é construída e compreendida no contexto de todo o diálogo, o qual se constitui a partir das suas enunciações (do ponto de vista do falante) e das enunciações de outrem (do *partner*). Não é possível retirar uma única réplica deste contexto misto de discursos próprios e alheios sem que se perca seu sentido e seu tom, ela é uma parte orgânica de um todo plurívoco.

O fenômeno da dialogicidade interna, como dissemos, em maior ou menor grau, encontra-se manifesto em todas as esferas do discurso vivo. Mas se na prosa extraliterária (de costumes, retórica ou científica) a dialogicidade está habitualmente isolada em ato autônomo e particular e se ela se desenvolve no diálogo direto ou em outras formas distintas, expressas composicionalmente, de segmentação e de polêmica com o discurso alheio, na prosa literária, e em particular no romance, ela penetra interiormente na própria concepção de objeto do discurso e na sua expressão, transformando sua semântica e sua estrutura sintática. A reciprocidade da orientação dialógica torna-se aqui um fato do próprio discurso que anima e dramatiza o discurso por dentro, em todos os seus aspectos.

Na maioria dos gêneros poéticos (no sentido restrito do termo), conforme já afirmamos, a dialogicidade interna do discurso não é utilizada de maneira literária, ela não entra no "objeto estético" da

---

7 Cf. o livro de B. M. Eikhenbaum: *Leão ToIstói*, livro primeiro, Leningrado, "Pribói", 1928, onde se encontra muito material apropriado; por exemplo, é mostrado o contexto da época da "felicidade familiar".

obra, e se exaure convencionalmente no discurso poético. No romance, ao contrário, a dialogicidade interna torna-se um dos aspectos essenciais do estilo prosaico e presta-se a uma elaboração literária e específica.

Porém, a dialogicidade interna só pode se tornar esta força criativa e fundamental apenas no caso em que as divergências individuais e as contradições sejam fecundadas pelo plurilingüismo social, apenas onde as ressonâncias dialógicas ressoem não no ápice semântico do discurso (como nos gêneros retóricos), mas penetrem em suas camadas profundas, dialogizando a própria língua, a concepção lingüística do mundo (a forma interna do discurso), onde o diálogo de vozes nasça espontaneamente do diálogo social das "línguas", onde a enunciação de outrem comece a Soar como língua socialmente alheia e, finalmente, onde a orientação do discurso para as enunciações alheias passe a ser a orientação para as línguas socialmente alheias, nos limites de uma mesma língua nacional.

Nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer "olhar" para o discurso alheio.

Igualmente alheio ao estilo poético é- qualquer tipo de "olhar" para as línguas de outrem, para a possibilidade de um vocabulário diferente, de outra semântica, de outras formas sintáticas e de diferentes pontos de vista lingüísticos. Por este motivo, a sensação de limitação é alheia também ao estilo poético, assim como o é a sensação de historicidade, de determinação Social e da especificidade de sua própria linguagem. E por isso é alheia também a atitude crítica e restritiva, tanto para com a linguagem própria, como para qualquer urna das numerosas línguas do plurilingüismo e, dentro desta acepção, ele não se dá 'totalmente, não dá todo o sentido possível à linguagem considerada.

É claro que nenhum poeta que tenha existido historicamente como um homem envolvido pelo plurilingüismo e pela polifonia vivos não poderia ignorar esta sensação e esta atitude para com a sua língua (em maior ou menor grau); mas elas não poderiam encontrar lugar no estilo poético de sua obra sem destruí-lo, sem vertê-lo ao modo da prosa, sem transformar o poeta em prosador.

Nos gêneros poéticos, a consciência literária (no sentido da unidade de todas as intenções semânticas e expressivas do autor) realiza-se inteiramente na sua própria língua; ela é inteiramente imanente, exprimindo-se nela direta e espontaneamente sem restrições nem distancias.

A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. Ele utiliza cada forma, cada palavra, cada expressão no seu sentido direto (por assim dizer, "sem aspas"), isto é, exatamente com o a expressão pura e imediata de seu pensar. Quaisquer que tenham sido as "tormentas verbais" que o poeta tenha sofrido no processo de criação, na obra criada a linguagem passou a ser um órgão maleável, adequado até o fim ao projeto do autor.

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia, de outrem. A idéia da pluralidade de mundos lingüísticos, igualmente inteligíveis e significativos, e organicamente inacessível para o estilo poético.

O mundo da poesia que o poeta descobre, porquanto mundo de contradições e de conflitos desesperados, sempre é interpretado por um discurso único e incontestável. As contradições, conflitos e dúvidas permanecem no objeto, nos pensamentos, nas emoções, em uma palavra, no material, porém sem passar para a linguagem. Na poesia o discurso sobre a dúvida deve ser um discurso indubitável.

A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como *sua própria linguagem*, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuança. Ele satisfaz a uma única linguagem e a uma única consciência lingüística. O poeta não pode contrapor a sua consciência poética e os seus intentos àquela linguagem que ele usa., pois está totalmente nela e por esta razão não pode fazer dela, dentro dos limites d estilo, um objeto de percepção, reflexão ou de relação. A linguagem é dada a ele somente a partir do interior, no seu trabalho intencional, e não do exterior, na sua especificidade e limitação objetivas. A intencionalidade direta, sem reservas, o peso específico da linguagem e, simultaneamente, a sua apresentação objetiva (como realidade lingüística socialmente e historicamente limitada) são incompatíveis com os limites do estilo poético. A unidade e a unicidade da linguagem são condições obrigatórias para realizar a individualidade intencional e direta do estilo poético e da sua estabilidade monológica.

Isto não significa certamente que o plurilingüismo, ou mesmo o multilingüismo não possam penetrar inteiramente na obra poética, É verdade que as possibilidades são limitadas. O espaço para o plurilingüismo encontra-se apenas nos gêneros poéticos "inferiores", sátiras, comédias, etc. Entretanto, o plurilingüismo (isto é, as outras linguagens sócio-ideológicas) pode vir integrado nos gêneros estritamente poéticos, principalmente nas falas dos personagens. Porém, neste caso, ele é objetal. Ele manifesta-se, em essência, como uma "coisa" e não está no *mesmo* plano da linguagem real da obra: trata se do gesto representado do personagem e não do discurso que representa, Os elementos do plurilingüismo, não entram aqui com os direitos de uma outra linguagem, que traria seus próprios pontos de vista particulares, através da qual seria possível dizer aquilo que não se pode dizer em sua própria língua, mas sim com os direitos de coisa representada. E daquilo que lhe é estranho o poeta fala em sua própria linguagem. Para aclarar o mundo de outrem ele jamais se vale da linguagem de outrem como sendo a mais adequada para este mundo. O prosador, ao contrário, como veremos, tenta dizer inclusive aquilo que lhe é próprio na linguagem de outrem (por exemplo, na linguagem não literária de um narrador, representante de um determinado grupo sócio-ideológico), e freqüentemente ele mede o seu mundo com escalas lingüísticas alheias.

Por causa das exigências analisadas, a linguagem dos gêneros poéticos, quando estes se aproximam do seu limite estilístico, torna-se freqüentemente autoritária, dogmática e conservadora, fechando-se à influência dos dialetos sociais não literários. Portanto, em matéria de poesia, é possível a idéia de uma " linguagem poética" especial, de uma linguagem dos deuses", de uma linguagem sacerdotal da poesia", etc. É característico que o poeta, na sua recusa de uma dada linguagem literária, comece a sonhar com a criação artificial de uma nova linguagem poética, antes do que recorrer aos dialetos sociais existentes, As linguagens sociais são objetais, caracterizadas, socialmente localizadas e limitadas; a linguagem da poesia, criada artificialmente, será diretamente intencional, peremptória, única e singular. Assim, no início do século XX, quando os prosadores russos começaram a manifestar um interesse exclusivo pelos dialetos e pelo *skaz*, os simbolistas (Balmont, V. lvánov), e a seguir os futuristas, sonharam em criar uma "linguagem da poesia" particular e chegaram mesmo a fazer tentativas para criá-la (V. Khliébnikov) 9.

A idéia de uma linguagem da poesia, única e especial é um filosofema utópico característico do discurso poético: na base desse filosofema repousam as condições e as exigências reais do estilo poético, que satisfaz a uma linguagem única, diretamente intencional, a partir de cujo ponto de vista as outras linguagens (a linguagem falada, a linguagem de negócios, a linguagem prosaica, etc.) são percebidas como objetivadas e em nada equivalentes a ele1O. A idéia de uma "lingua-

---

8 Evidentemente, o que caracterizamos o tempo todo é o limite ideal dos gêneros poéticos; nas obras reais são admitidos prosaísmos substanciais, e existe grande número de variantes híbridas de gêneros, particularmente correntes na época de "troca" das linguagens literárias poéticas.

9 V. Khliébnikov (1885-1922), importante poeta do cubo-futurismo russo (N.d.T.).

1O Tal era o ponto de vista do latim quanto às línguas nacionais da Idade Média.

gem poética" particular expressa aquela mesma concepção ptolomaica de uni mundo lingüístico estatizado .

A língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução histórica da linguagem viva. A vida social viva e a evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior, destas diferentes perspectivas.

A própria língua literária oral e escrita, única não só em relação aos seus índices gerais lingüísticos abstratos, mas também nas suas formas de interpretação destes momentos abstratos, é estratificada e plurilíngüe no seu aspecto concreto, objetivamente semântico e expressivo.

Esta estratificação é determinada, antes de tudo, pelos organismos específicos dos *gêneros*. Estes ou aqueles elementos da língua (lexicológicos, semânticos, sintáticos, etc.) estão estreitamente unidos com a orientação intencional e com o sistema geral de acentuação destes ou daqueles gêneros: oratórios, publicitários, gêneros de imprensa, gêneros jornalísticos, gêneros de literatura inferior (como o romance de folhetim, por exemplo) e, finalmente, os diversos gêneros da grande literatura.

Estes ou outros elementos da língua adquirem o perfume específico dos gêneros dados: eles se adequam aos pontos de vista específicos, às atitudes, às formas de pensamento, às nuanças e às entonações desses gêneros.

Esta estratificação da língua em gêneros se entrelaça,; ora coincidindo, ora divergindo, com a estratificação profissional da língua (em amplo sentido): a linguagem do advogado, do médico, do comerciante, do político, do mestre-escola, etc. Estas linguagens diferenciam-se evidentemente não só pelo vocabulário: elas implicam determinadas formas de orientação intencional, formas estas de interpretação e de apreciação concretas. Mesmo a linguagem do escritor (do poeta, do romancista) pode ser percebida como um jargão profissional, ao lado dos outros.

Aqui o que nos importa é o aspecto intencional, isto é, a significação objetal e a expressividade da estratificação da "língua comum". Pois não é a composição linguística neutra da língua que é estratificada e diferenciada, mas as suas possibilidades intencionais é que são espoliadas: elas são realizadas em direções definidas, são carregadas de conteúdos determinados, concretizam-se, especificam-se, impregnam-se de apreciações concretas, unem-se a determinados objetos, a âmbitos expressivos de gêneros e profissões. Dentro destes âmbitos, isto é, para os próprios falantes, estas linguagens de gêneros e estes jargões profissionais são diretamente intencionais - plenamente significativos e espontaneamente expressivos; do lado de fora, para os não participantes desta perspectiva intencional, essas linguagens podem parecer objetais, características, pitorescas, etc. Para os não participantes, as intenções que penetram nestas linguagens, tornam-se limitações semânticas e expressivas, tornam o discurso pesado e alheio, dificultam sua utilização direta, intencional e sem reservas.

Porém o assunto está longe de se esgotar na estratificação da linguagem literária em gêneros e profissões. Ainda que a linguagem literária, em seu núcleo inicial, seja, freqüentemente, socialmente homogênea, como principal linguagem falada e escrita de um grupo social dominante, ela conserva, apesar disso, a diferenciação social significativa que está sempre presente, a estratificação social que em certas épocas pode se tornar extraordinariamente aguda. A estratificação social pode, tanto neste quanto naquele caso, coincidir com a estratificação em gêneros e em profissões, mas em princípio ela é evidentemente autônoma e específica. Do mesmo modo, a estratificação social é determinada, antes de mais nada, pela distinção dos âmbitos objetais expressivos e de sentido, isto é, ela se expressa por diferenças padronizadas de acentuação e de atribuição de sentido aos elementos da língua, e pode não destruir a unidade lingüística abstrata e dialetológica da linguagem literária geral.

Ademais, todas as visões de mundo socialmente significativas têm a faculdade de espoliar as possibilidades intencionais da língua por intermédio de sua realização concreta específica. As correntes literárias e outras, os meios, as revistas, certos jornais, e mesmo certas obras importantes e certos indivíduos, todos eles são capazes, na medida da sua importância social, de estratificar a linguagem, sobrecarregando suas palavras e formas com suas próprias intenções e acentos típicos e, com isto, torná-las em certa medida alheias às outras correntes, partidos, obras e pessoas.

Toda manifestação verbal socialmente importante tem o poder, às vezes por longo tempo e um amplo círculo, de contagiar com suas intenções os elementos da linguagem que estão integrados na sua orientação semântica e expressiva, impondo-lhes nuanças de sentido precisas e tons de valores definidos: deste modo, ela pode criar a palavra-*slogan*, a palavra-injúria, a palavra-louvor, etc.

Cada época histórica da vida ideológica e verbal, cada geração, em cada uma das suas camadas sociais, tem a sua linguagem: ademais, cada idade tem a sua linguagem, seu vocabulário, seu sistema de acentos específicos, os quais, por sua vez, variam em função da camada social, do estabelecimento de ensino (a linguagem do cadete, do ginasiano, do realista são linguagens diferentes) e de outros fatores de estratificação. Trata-se de linguagens socialmente típicas por mais restrito que seja o seu meio social. É possível considerar como social, ao limite, mesmo um jargão familiar, como, por exemplo, o jargão da família Irtiénhiev, representado por ToIstói 11, com seu vocabulário próprio e com seu sistema de acentos específico.

Enfim, em, cada momento dado coexistem línguas de diversas épocas e períodos da vida sócio-ideológica. Existem até mesmo linguagens dos dias: com efeito, o dia sócio-ideológico e político de "ontem" e o de hoje não têm a mesma linguagem comum; cada dia tem a sua conjuntura sócio-ideológica e semântica, seu vocabulário, seu sistema de acentos, seu *slogan*, seus insultos e suas lisonjas. A poesia despersonaliza os dias na sua linguagem, já a prosa, como veremos, desarticula-os freqüente e propositadamente, dá-lhes representantes em carne e osso e confronta-os dialogicamente em diálogos romanescos irreversíveis.

Deste modo, em cada momento da sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. Deve-se isso à coexistência de contradições sócio-ideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, entre diversos grupos sócio-ideológicos, entre correntes, escolas, círculos, etc., etc. Estes "falares" do plurilingüismo entrecruzam-se de maneira multiforme, formando novos "falares" socialmente típicos.

Entre todos estes "falares" do plurilingüismo há profundas distinções metodológicas: com efeito, em sua base repousam princípios de seleção e constituição inteiramente diversos (em alguns casos trata-se de um princípio funcional, em outros é de um conteúdo temático e em um terceiro é particularmente sócio-dialetológico). Por conseguinte, as linguagens não se excluem umas das outras, mas se interceptam de diversas maneiras (a linguagem dos ucranianos, a linguagem do poema épico, a linguagem do início do simbolismo, a linguagem do estudante, a linguagem das crianças, a linguagem do intelectual médio, a linguagem do nietzschiano, etc.) Pode até parecer que o próprio termo "linguagem" perca com isso todo o seu sentido, pois parece não haver um plano único de comparação de todas estas "linguagens".

Na realidade existe um plano comum que justifica metodologicamente nossa confrontação: todas as linguagens do plurilingüismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. Como

---

11 Em sua obra *Infância, Adolescência, Juventude* (N.d.T.).

tais, todas elas Podem ser confrontadas, podem, servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente, Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência das pessoas, e antes de tudo na consciência criadora do romancista. Como tais, ainda, elas vivem verdadeiramente, lutam e evoluem no plurilingüismo social. Portanto, todas elas podem penetrar no plano único do romance, o qual pode reunir em si as estilizações paródicas das linguagens de gêneros, os diferentes aspectos da estilização e de apresentação das linguagens profissionais, das linguagens orientadas, das linguagens de gerações, dos grupos sociais, etc. (por exemplo, o romance humorístico inglês). Todas elas podem ser invocadas pelo romancista para orquestrar os seus temas e refratar (indiretamente) as expressões das suas intenções e julgamentos de valor.

É por isso que insistimos continuamente sobre o aspecto objetal, semântico e expressivo, isto é, intencional, como força que estratifica e diferencia a linguagem literária geral; não insistimos, ao contrário, sobre aqueles índices lingüísticos (ornamentos do vocabulário, harmônicas semânticas, etc.) das linguagens de gêneros, dos jargões profissionais, etc., que são, por assim dizer, resíduos esclerosados do processo intencional, signos deixados pelo caminho do trabalho vivo da intenção, que atribui sentido às formas lingüísticas gerais. Estes índices exteriores observados e fixados do ponto de vista lingüístico não podem ser compreendidos e estudados sem que se compreenda a sua interpretação intencional.

O discurso vive fora de si mesmo, na sua orientação viva sobre seu objeto: se nos desviarmos completamente desta orientação, então, sobrará em nossos braços seu cadáver nu a partir do qual nada saberemos, nem de sua posição social, nem de seu destino. *Estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação, externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual ele é determinado.*

Ao destacar o lado intencional da estratificação da linguagem literária, podemos, como foi dito, colocar na mesma ordem aqueles fenômenos metodologicamente heterogêneos tais como os dialetos profissionais e sociais, as concepções de mundo e as obras individuais, pois, no seu aspecto intencional há um plano comum onde todos eles podem ser confrontados e confrontados dialogicamente. O fato é que entre as "linguagens", quaisquer que elas sejam, são possíveis relações dialógicas (particulares), ou seja, elas podem ser percebidas como pontos de vistas sobre o mundo. Por mais diferentes que sejam as forças sociais que produzem o trabalho de estratificação (profissão, gênero, tendência, personalidade individual), este reduz-se a uma saturação da linguagem, saturação esta (relativamente) longa, socialmente (e coletivamente) significativa, realizada por intenções e acentos deter. minados (e conseqüentemente restritivos).

Quanto mais longa for esta saturação estratificante, quanto mais vasto é o meio social abarcado por ela, e, por conseguinte, quanto mais vital é a força social que produz a estratificação da linguagem, mais marcados e mais estáveis serão os traços, as modificações lingüísticas dos índices da linguagem (dos símbolos lingüísticos) que persistem nela como resultado da ação desta força, desde as nuanças semânticas estáveis (e portanto sociais) até os autênticos índices dialetológicos, (fonéticos, morfológicos, etc.), os quais já nos permitem falar de um dialeto social particular.

Como resultado do trabalho de todas estas forças estratificadoras, a língua não conserva mais formas e palavras neutras "que não, pertencem a ninguém"; ela torna-se como que esparsa, penetrada de intenções, totalmente acentuada. Para a consciência que vive nela, a língua não é um sistema abstrato de formas normativas, porém uma opinião plurilíngüe concreta sobre o mundo. Todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções. Nela são inevitáveis as harmônicas contextuais (de gêneros, de orientações, de indivíduos).

Em essência, para a consciência individual, a linguagem enquanto concreção sócio-ideológica viva e enquanto opinião plurilíngüe, coloca-se nos limites de seu território e nos limites do território de outrem. A palavra da língua e uma palavra semi-alheia. Ela só se torna "própria" quando o falante a povoa com sua intenção, corri seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com a sua orientação semântica e expressiva. Até o momento em que foi apropriado, o discurso não se encontra em uma língua neutra e impessoal (pois não é do dicionário que ele é tomado pelo falante!), ele está nos lábios de outrem, nos contextos de outrem e a serviço das intenções de outrem: e é lá que é preciso que ele seja isolado e feito próprio. Nem todos os discursos se prestam,de maneira igualmente fácil a esta assimilação e a esta apropriação: muitos resistem firmemente, outros permanecem alheios, soam de maneira estranha na boca do falante que se apossou deles, não podem -ser assimilados por seu contexto e escapam dele; é como se eles, fora da vontade do falante, se colocassem "entre aspas". A linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada de intenções de outrem. Dominá-la, submetê-la às próprias intenções e acentos é um processo difícil e complexo.

Partimos da suposição de uma unidade abstratamente lingüística (dialetológica) da linguagem literária. Mas, em particular, justamente a linguagem literária está longe de ser um dialeto fechado. Assim, mesmo entre a linguagem literária falada, a familiar e a escrita pode se estender uma fronteira mais ou menos nítida. As distinções entre os gêneros coincidem freqüentemente com as distinções dialetológicas (cf. por exemplo, no século XVIII, a distinção entre os gêneros elevados, em eslavo-eclesiástico, e os gêneros inferiores na linguagem corrente): enfim, certos dialetos podem vir a ser legitimados em literatura e com isto são, em certa medida, incorporados à linguagem literária.

Ao entrar na literatura e participar da linguagem literária, os dialetos perdem evidentemente, no solo dessa linguagem, sua qualidade de sistemas sócio-lingüísticos fechados; eles se deformam e basicamente deixam de ser aquilo que eram enquanto dialetos. Porém, por outro lado, estes dialetos, ao entrar na linguagem literária e conservando nela sua elasticidade lingüística dialetológica, sua condição de língua alheia, deformam igualmente a linguagem literária em que penetram e ela também deixa de ser aquilo que era: um sistema sócio-lingüístico fechado. A linguagem literária é um fenômeno profundamente original, assim como a consciência lingüística do literato que lhe é correlata; nela, a diversidade intencional (que existe em todo dialeto vivo e fechado), torna-se plurilíngüe: trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens.

A língua nacional literária de um povo de cultura artístico-prosaica desenvolvida, principalmente a romanesca, dotada de uma história verbo-ideológica rica e intensa, apresenta-se, com efeito, como um microcosmo organizado que reflete o macrocosmo não só do plurilinguismo nacional, mas também do plurilingüismo europeu. A unidade da linguagem literária não é a de um sistema lingüístico uno e fechado, mas sim a unidade profundamente peculiar das "linguagens" que entram em contato e que se reconhecem umas às outras (uma delas sendo a linguagem poética, em sentido restrito). Nisto reside a especificidade do problema metodológico da linguagem literária.

A consciência lingüística, sócio-ideológica e concreta, ao se tornar artisticamente ativa, isto é, literariamente ativa, encontra-se de antemão envolvida por um pluridiscurso, e de modo algum por uma só linguagem, única, indiscutível e peremptória. Sempre e por toda parte a consciência lingüística literariamente ativa (em todas as épocas da literatura que nos são historicamente acessíveis) encontra-se com "linguagens" e não com uma só linguagem. Ela se coloca diante da necessidade da escolha de *uma linguagem*. Em cada uma das suas manifestações lítero-verbais, esta consciência se orienta ativamente para o pluridiscurso, ocupa uma posição e elege uma "linguagem". É apenas na medida em que permanece em sua existência fechada, sem escrita e sem pensamento, fora de todos os caminhos do possível sócio-ideológico, que o homem não percebe esta atividade lingüística eletiva, aceitando tranqüilamente a predestinação lingüística indiscutível da sua linguagem.

Na verdade, também este homem não tem relação com uma, mas com várias linguagens, sendo que apenas o lugar de cada uma é estabelecido e indiscutível, a passagem de um lugar para outro é prevista e automática, como aquela que vai de um quarto para outro. Estas linguagens não se chocam entre si na consciência deste homem, e ele não tenta correlacioná-las ou olhar para uma delas usando os olhos de outra linguagem.

Deste modo, o camponês analfabeto, nos confins do mundo, ingenuamente mergulhado em uma existência que considerava, ainda imóvel e inabalável, vivia no meio de vários sistemas lingüísticos: ele rezava a Deus em uma língua (o eslavo eclesiástico), cantava suas canções em outra, falava numa terceira língua no seio familiar, e quando ele começava a ditar ao escrivão uma petição para as autoridades ele o fazia em uma quarta língua (a língua oficial correta e "cartorial"). Todas elas eram *línguas diferentes*, até mesmo do ponto de vista de índices abstratos sociais e dialetológicos. Porém, estas línguas não estavam *dialogicamente* correlatas na consciência lingüística do camponês; ele passava de uma para outra sem pensar, automaticamente: cada uma delas estava indiscutivelmente no seu lugar, e o lugar de cada uma não podia ser discutido. Ele ainda não sabia olhar para uma língua (nem para o seu mundo correspondente) com os olhos de outra (por exemplo, olhar para a língua cotidiana e o mundo cotidiano a partir da língua da oração, da canção, ou vice-versa)12.

Tão logo que o mútuo-aclaramento crítico das línguas se originou na consciência do nosso camponês, tão logo se descobriu que estas línguas não só eram diferentes, mas também eram múltiplas, e que os sistemas ideológicos e as abordagens do mundo, indissoluvelmente ligados a elas, se contrapunham entre si ao invés de permanecerem lado a lado, terminou seu caráter peremptório e de predestinação começando, por outro lado, entre elas, uma orientação seletiva e ativa.

A língua e o mundo da oração, a língua e o mundo da canção, a língua e o mundo do trabalho e dos costumes, a língua específica e o mundo da administração rural, a língua moderna e o mundo do

---

12 Na verdade, fizemos uma simplificação proposital: em certa medida, o camponês verdadeiro sabia fazer isto e o fazia.

trabalhador citadino que chega para descansar, todas estas línguas e mundos cedo ou tarde sairão de seu estado de equilíbrio sereno e amorfo, para descobrir sua pluridiscursividade.

Naturalmente, a consciência lingüística literariamente ativa descobre uma pluridiscursividade ainda mais multiforme e profunda, tanto na sua própria linguagem literária quanto fora dela. Deste fato fundamental deve partir qualquer estudo substancial sobre a vida estilística do discurso. O caráter de descoberta do plurilingüismo e os métodos para nele se orientar determinam esta vida estilística concreta do discurso.

O poeta é definido pelas idéias de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada. Estas idéias são imanentes aos gêneros poéticos com os quais ele trabalha. Isto determina os métodos de orientação do poeta no seio de um plurilingüismo efetivo. O poeta deve possuir o domínio completo e pessoal de sua linguagem, aceitar a total responsabilidade de todos os seus aspectos e submetê-los todos às suas intenções e somente a elas. Cada palavra deve exprimir de maneira espontânea e direta o desejo do poeta; não deve existir nenhuma distância entre ele e suas palavras. Ele deve partir da linguagem como um todo intencional e único: nenhuma estratificação pluridiscursiva e muito menos plurilingüe deve ter qualquer reflexo marcante sobre sua obra poética.

Para isto, o poeta desembaraça as palavras das intenções de outrem, utiliza somente certas palavras e formas e emprega-as de tal modo ,que elas perdem sua ligação com determinados estratos intencionais de dados contextos da linguagem. Por trás das palavras da obra poética não se devem perceber as imagens típicas e objetivas dos gêneros (exceto o gênero poético), as profissões, as tendências (exceto a tendência do próprio poeta), as concepções de mundo (exceto as concepções de mundo do próprio poeta), as imagens típicas ou individuais dos falantes, suas maneiras de falar, entonações típicas, etc. *Tudo aquilo que penetra na obra deve se afogar no Letes, esquecer a sua vida anterior nos contextos de outrem: a língua só pode lembrar de sua vida nos contextos poéticos (neste caso, são possíveis também as reminiscências concretas).*

Certamente, sempre existe um grupo limitado de contextos mais ou menos concretos cuja ligação entre si deve-se perceber de maneira explícita na palavra poética. Porém, estes contextos são puramente semânticos e, pode-se dizer, acentuados abstratamente: do ponto de vista lingüístico eles são impessoais e, em qualquer caso, não se deve perceber por trás deles uma especificidade lingüística demasiadamente concreta, um modo determinado de falar, etc.; nenhuma figura lingüística socialmente típica (um eventual personagem-narrador) deve transparecer por trás deles. Por toda parte, uma só figura, a figura lingüística do autor, responsável por toda palavra como se fosse a sua.

Por mais que sejam numerosos e multiformes os fios semânticos, os acentos, as associações, as indicações, as alusões, as coincidências que procedem de cada discurso poético, todos eles servem a uma só linguagem, a uma única perspectiva, e não a contextos sociais plurilingües. Ademais, o movimento do símbolo poético (por exemplo, o desenvolvimento de uma metáfora) pressupõe justamente a unidade da linguagem, diretamente correlata ao seu objetivo. Um plurilingüismo social que penetrasse a obra e estratificasse a sua linguagem tornaria impossível nela o desenvolvimento normal e o movimento do símbolo.

O próprio ritmo dos gêneros poéticos não favorece qualquer estratificação substancial da linguagem. O *ritmo, ao criar a participação direta de cada momento do sistema acentual do conjunto* (através das unidades rítmicas mais próximas) destrói em estado ainda embrionário aqueles mundos e pessoas virtualmente contidos no discurso: em todo o caso, o ritmo coloca-lhes determinadas barreiras, não lhes permitindo se desenvolver e se materializar; ele fixa e enrijece ainda mais a unidade e o caráter fechado do estilo poético e da linguagem única que é postulada por este estilo.

Como resultado deste trabalho de "expurgação" de todos os momentos, intenções e acentos alheios da linguagem, do esfacelamento de todos os traços das diferenças de falas e de línguas, cria-se na obra poética uma forte unidade de linguagem. Esta unidade pode ser ingênua e existir somente nas épocas mais raras da poesia, quando ela não saía além dos limites de um grupo social ingenuamente fechado sobre si mesmo e ainda não diferenciado, cuja ideologia e linguagem ainda não haviam se estratificado efetivamente. Porém, habitualmente sentimos esta tensão profunda e consciente através da qual a linguagem poética única da obra literária se eleva do caos das diferentes falas e línguas, caos este da linguagem literária viva que lhe é contemporânea.

Assim faz o poeta. O prosador-romancista (e em geral quase todo prosador) segue por um caminho completamente diferente. Ele acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda (pois isto contribui para a sua tomada de consciência e individualização). Nesta estratificação da linguagem, na sua diversidade de línguas e mesmo na sua diversidade de vozes, ele também constrói o seu estilo, mantendo a unidade de sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo (de uma outra ordem, é verdade).

O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilingüismo social que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras lingüísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens-narradores virtuais que transparecem por trás das palavras e formas da linguagem, porém, dispõe todos estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra, do centro de suas intenções pessoais.

A linguagem do prosador dispõe-se em graus mais ou menos próximos ao autor e à sua instância semântica decisiva: alguns momentos de sua linguagem exprimem franca e diretamente (como em poesia) as intenções semânticas expressivas do autor, outros as refratam; o autor não se solidariza totalmente com esses discursos e os acentua de uma maneira particular, humorística, irônica, paródica, etc.13; outros elementos se afastam cada vez mais de sua instância lingüística última e refratam ainda mais intensamente as suas intenções; e há, finalmente, aqueles elementos que estão completamente privados das intenções do autor: o autor não se expressa neles (enquanto autor do discurso), ele os *mostra* como uma coisa verbal original; para ele, eles são inteiramente objetais. Por isto, a estratificação da linguagem, em gêneros, profissões, sociedades (em sentido restrito), concepções de mundo, tendências, individualidades, diferentes falas e línguas, ao entrar no romance ordena-se de uma maneira especial, torna-se um sistema literário original que orquestra o tema intencional do autor.

Deste modo, o prosador pode se destacar da linguagem da sua obra, e o faz em diversos graus de algumas das suas camadas e elementos. Ele pode utilizar a linguagem sem se entregar totalmente a ela; ele a toma quase ou totalmente alheia, mas ao mesmo tempo obriga-a, em última instância, a servir às suas intenções. O autor não. fala na linguagem da qual ele se destaca em maior ou menor grau, mas é como se falasse através dela, um tanto reforçada, objetivada e afastada dos seus lábios.

O prosador-romancista não elimina as intenções alheias da língua feita de diferentes linguagens de suas obras, não destrói as perspectivas sócio-ideológicas (mundos e micromundos sócio-ideológicos) que se desenvolve além das linguagens do plurilingüismo, ele as introduz em sua obra. O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador *refratam-se* e o fazem sob *diversos ângulos*, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilingüismo.

A orientação do discurso por entre enunciações e linguagens alheias e todos os fenômenos e possibilidades específicas ligadas a esta orientação, recebem, no estilo romanesco, uma significação literária. A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se

---

13 Isto é, as palavras não são dele, se as compreendermos de maneira direta, porém pertencem a ele, quando transmitidas ironicamente, postas em maior ou menor evidência, ou seja, percebidas a urna distância conveniente.

nele em um sistema literário harmonioso. Nisto reside a particularidade específica do gênero romanesco.

A única estilística adequada para esta particularidade do gênero romanesco é a *estilística sociológica.* A dialogicidade interna do discurso romanesco exige a revelação do contexto social concreto, o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua "forma" e seu "conteúdo", sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de "conteúdo" ou de "forma".

O desenvolvimento do romance consiste em um aprofundamento do diálogo, do seu alargamento e refinamento; cada vez menos vale- se de elementos neutros e duros (a "verdade de pedra"), não integrantes do diálogo. O diálogo chega a profundidades moleculares e no fim atinge o interior dos átomos.

O discurso poético é naturalmente social, porém as formas poéticas refletem processos sociais mais duráveis, "tendências seculares" por assim dizer da vida social. O discurso romanesco reage de maneira muito sensível ao menor deslocamento e flutuação da atmosfera social ou, como foi dito, reage por completo em todos os seus momentos.

Introduzido no romance, o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição: sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos *diferentes* discursos da sua época.

III

O PLURILINGUISMO [1] NO ROMANCE

As formas composicionais da introdução e da organização do plurilingüismo no romance, elaboradas no decorrer do desenvolvimento histórico desse gênero em seus diversos aspectos, são extremamente variadas. Cada uma delas está relacionada com possibilidades estilísticas precisas, exige formas definidas para a elaboração literária das "linguagens" do plurilingüismo que foram introduzidas. Deter-nos-emos aqui apenas sobre as formas fundamentais e típicas da maioria das variantes do romance.

A forma exteriormente mais evidente e, ao mesmo tempo, historicamente mais importante de introdução e organização do plurilingüismo é dada pelo assim chamado romance humorístico; seus representantes clássicos na Inglaterra foram Fielding, Smollet, Sterne, Dickens, Thackeray, etc., e, na Alemanha, Hippel e Jean-Paul.

No romance humorístico inglês, encontramos uma evocação humorístico-paródica de quase todas as camadas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo. Quase todos os romances dos autores clássicos citados, pertencentes a essa variante de gênero, constituem uma enciclopédia de todas as camadas e formas da linguagem literária. Conforme o objeto de representação, a narração reproduz parodicamente tanto as formas da eloqüência parlamentar ou jurídica, como as formas específicas do protocolo dessas duas instâncias, as formas das reportagens jornalísticas, a árida linguagem mercantil da City, as bisbilhotices dos mexeriqueiros, a linguagem científica pedante, o estilo épico elevado ou o estilo bíblico, o estilo dos sermões moralizantes, enfim, a maneira de falar de algum personagem concreto e socialmente definido, do qual trata a narração.

---

[1] O termo russo *rasnoriétchie* (lít. discurso[s] diferente[s]) e sua forma abstrata *rasnorietchívost'* foram traduzidos respectivamente por *pluridiscurso*, *pluridiscursividade* quando se tornou necessário frisar a diferença com *rasnoiazítchie* (lit. [conjunto de] língua[s] diferente[s]). De uma maneira geral porém, e é este o sentido em que Bakhtin usa normalmente o termo, quando ele quer significar o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador-romancista (N.d.T.)

Esta estilização, habitualmente paródica, da linguagem característica de gêneros, de profissões e de outras camadas é quebrada, às vezes, pelo discurso direto do autor (geralmente patético ou idílico. sentimental), que personifica diretamente (sem refração) as intenções semânticas e axiológicas do autor. Mas o que serve como base da linguagem no romance humorístico é o modo absolutamente específico do emprego da linguagem comum". Essa linguagem comumente falada e escrita pela média de um dado ambiente, é tomada pelo autor precisamente como a *opinião corrente*, a atitude verbal para com seres e coisas, normal para um certo meio social, o *ponto de vista* e o *juízo correntes*. De uma forma ou de outra, o, autor se afasta dessa linguagem comum, põe-se de lado e objetiviza-a, obrigando-a a que suas intenções se refranjam através do meio da opinião pública (sempre superficial e freqüentemente hipócrita), encarnado em sua linguagem.

Essa atitude do autor em relação à linguagem enquanto opinião corrente não é imóvel, está sempre sujeita à condição de algum movimento vivo, de uma oscilação às vezes rítmica: ora mais, ora menos, o autor deforma parodicamente alguns momentos da "linguagem comum", ou revela de maneira abrupta a sua inadequação ao objeto. Às vezes, ao contrário, como que se solidariza com ela, apenas mantendo uma distância mínima, e, de vez em quando, fazendo ressoar diretamente nela a sua própria "verdade", isto é, confundindo inteiramente a sua voz com a dela. Além disso, os momentos da linguagem corrente se alteram de modo lógico e, num dado caso, são parodicamente deformados, ou sobre eles é lançada a sombra de objeto. O estilo humorístico exige esse movimento vivo do autor em relação à língua e vice-versa, essa mudança constante da distancia e a sucessiva passagem de luz para sombra ora de uns, ora de outros momentos da linguagem. Se não fosse assim, esse estilo seria monótono ou exigiria uma individualização do narrador, ou seja, uma outra maneira de introduzir e organizar o plurilingüismo.

Desse fundo básico da "linguagem comum", da opinião pública impessoal, também se destacam, no romance humorístico, as estilizações paródicas de linguagens características de gêneros, profissões, etc., sobre as quais falávamos, e as massas compactas do discurso direto, patético, didático-moral, elegíaco-sentimental ou idílico do autor. Desta forma, no romance humorístico, o discurso direto do autor se realiza em estilizações incondicionais diretas dos gêneros poéticos (idílicos, elegíacos, etc.) ou retóricos (o patético, a didática moral). As transições da linguagem comum para a parodização das linguagens de gêneros e outras, e para o discurso direto do autor, podem ser mais ou menos graduais, ou ao contrário, bruscas. Esse é o sistema da linguagem no romance humorístico.

Deter-nos-emos sobre a análise de alguns exemplos de Dickens, do seu romance *Little Dorrit.* O que nos interessa aqui são as linhas básicas e sumárias do estilo do romance humorístico [2].

1. "The Conference was held at four or five o'clock in the afternoon when all the region of Harley Street, Cavendish Square, was resonant of carriage-wheel sand double-knocks. It had reached this point when Mr. Merdle came home, *from his daily occupation of causing the British name to be more and more respected in all parts of the civilised globe, capable of the appreciation of world-wide commercial enterprise and gigantic combinations of skill and capital.* For, though nobody knew with the least precision what Mr. Merdle's business was, except that it was to coin money, these were the terms in which everybody defined it on all ceremonious occasions, and which it was the last new polite reading of the parable of camel and the needle's eye to accept without inquiry" (livro I, cap. XXXIII).

O itálico assinala a estilização paródica da linguagem das falas solenes (no Parlamento, nos banquetes). A passagem para esse estilo é preparada pela construção da frase, apoiada desde o início em tons épicos um tanto cerimoniosos. Mais adiante, já pela linguagem do autor (conseqüentemente, em outro estilo) é revelado o significado paródico do caráter solene dos trabalhos de Mr. Merdle: este caráter é representado pela "língua de outrem", que poderia ser colocada entre aspas ("these were the terms in which everybody defined it on all ceremonious occasions. . .").

Desta forma, aqui é introduzida a fala de outrem no discurso do autor (narração) sob uma forma dissimulada, isto é, sem qualquer indicação formal da sua pertença a outrem, seja direta ou indireta. Mas esta não é apenas a fala de outrem na mesma "língua", é um enunciado de outrem numa linguagem estranha ao autor, linguagem arcaizante dos gêneros oratórios oficiais, hipócritas e empolados.

2. "In a day or two it was annouced to all the town, that Edmund Sparkler, Esquire, son-in-law of the eminent Mr. Merdle of worldwide renown, was made one of the Lords of the Circumlocution Office; and proclamation was issued, to all true believers, that this admirable *appointment was to be hailed as a graceful and gracious Decimus, to that commercial interest which must- ever in a great commercial country- and all the rest of it, with blast of trumpet. So, bolstered by this mark of' Government homage, the wonderful Bank* and all the other *wonderful undertakings* went on and went up; and

---

[2] Dickens, Charles, *Little Dorrit*, Chapman and Hall, Ixndon, 1891.

gapers came to Harley Street, Cavendish Square, only to look at the house where the golden wonder lived"' (livro 2, cap. XII).

Aqui, destacada pelo itálico, a fala de outrem numa linguagem alheia (oficial e solene) é introduzida sob, uma forma aberta (discurso indireto). Mas essa fala está cercada pela forma dissimulada do *discurso alheio difuso* (na mesma linguagem oficial e solene), que prepara a introdução da forma franca e que lhe permite ecoar. Prepara o acréscimo, característico da linguagem oficial, do termo "esquire" ao nome de Sparkler, e termina com o epíteto "wonderful". Este epíteto, naturalmente, não pertence ao autor, mas à "opinião corrente", que faz tanto clamor acerca das pretensas empresas de Merdle.

3. " It was a dinner to provoke an appetite, though he had not had one. The rarest dishes, sumptuously cooked and sumptuously served; the choiced fruits; the most exquisite wines; marvels of workmanship in gold and silver, china and glass; innumerable things delicious to the senses of taste, smell, and slight, were insinuated into its com. position. O, *what a wonderful man this Merdle, what a great man, what a master man, how blessedly and enviably endowed - in one word*, what a rich man!" (livro 2, cap. X11).

O início é uma estilização paródica do estilo épico elevado. Em seguida vem o elogio extasiado de MerdIe, a fala alheia dissimulada do coro dos seus admiradores (assinalada pelo itálico). Serve como "point" a revelação do verdadeiro motivo das louvações, que denuncia a hipocrisia desse coro: "wonderful", "great", "master", "endowed" podem ser substituídos por uma única palavra: "rich". Esta revelação do autor diretamente nos limites da mesma proposição simples funde-se com a fala alheia reveladora.

O tom entusiasta da louvação complica-se por um segundo tom irônico-indignado que predomina nas últimas palavras reveladoras da proposição.

Aqui, temos diante de nós uma *construção híbrida* típica, com dois tons e dois estilos.

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas "linguagens", duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, freqüentemente nos limites de uma proposição simples, freqüentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons (exemplos abaixo). As construções híbridas têm uma importância capital para o estilo romanesco [3].

4. "But, Mr. Tit Barnacle was a buttoned-up man, and *consequently* a weighty one" (livro 2, cap. XII).

Um exemplo de *motivação pseudo-objetiva*, que é um dos aspectos da fala dissimulada de outrem, no caso em questão, da opinião corrente. Segundo todos os índices formais, a motivação é a do autor, ele solidariza-se formalmente com a motivação; mas, de fato, ela se coloca na perspectiva subjetiva dos personagens ou da opinião, corrente.

A motivação pseudo-objetiva é, de modo geral, característica do estilo romanesco [4] sendo uma das variantes da construção híbrida sob a forma de uma fala dissimulada de outrem. As conjunções subordinativas e coordenativas (pois, porque, por causa de, apesar de, etc.), todas as palavras de introdução lógicas (assim, por conseguinte, etc.) perdem a intenção direta do autor, têm um sabor de linguagem estrangeira, tornam-se refratárias ou até totalmente objetais.

Essa motivação é particularmente característica do estilo humorístico, no qual predomina a forma do discurso de outrem (dos personagens concretos ou, mais freqüentemente, de um certo meio) [5].

5. " As a vast fire will fill the air to a great distance with its roar, so the sacred flame which the mighty Barnacles had fanned caused the air to resound more and more with the name of Merdle. It was deposited on every lip, and carried into every ear. There never was there never had been, there again should be such a man as Mr. Merdle. Nobody, as aforesaid, knew what he had done; *but everybody knew him to be the greatest that had appeared"* (livro 2, cap. XIII).

Trata-se de uma introdução épica, "homérica" (paródica, naturalmente), na qual se engasta a louvação de Merdle por parte da multidão (discurso dissimulado de outrem em linguagem de outrem). Depois vêm as palavras do autor, mas à maneira com que ele expressa o que todo mundo sabe (assinalada pelo itálico) é atribuído um caráter objetivo. O próprio autor como que parece não ter dúvidas a respeito.

6. "That illustrious man, and great national ornament, Mr. Merdle, continued his shining course. It began to be widely understood that one who had done society the admirable service of *making so much money out of it*, could not be suffered to remain a commoner. A baronecty was spoken of with confidence; a peerage was frequently mentioned" (livro 2, cap. XXIV).

---

[3] Acerca das construções híbridas e do seu significado veja mais detalhes no Capítulo IV do presente trabalho.

[4] No epos isso é impossível.

[5] Cf. as motivações grotescas pseudo-objetivas em Gógol.

Trata-se da mesma solidariedade fictícia com a opinião pública, que hipocritamente celebra Merdle. Na primeira oração, todos os epítetos relativos a Merdle são os da opinião corrente, ou seja, um discurso dissimulado de outrem. A segunda sentença - "It began to be widely understood", etc., apóia-se sobre um estilo exageradamente objetivado, não como uma opinião subjetiva, mas como o reconhecimento de um fato objetivo e completamente indiscutível. O epiteto "one who had done society the admirable service" se encontra totalmente no plano da opinião pública que repete os elogios oficiais mas a oração subordinada a essa glorificação: "of making so much money out of it" são palavras do próprio autor (como se pusesse uma citação entre parênteses). A proposição da oração principal se encontra novamente no plano da opinião pública. Desta forma, as palavras desmistificadoras do autor se apresentam aqui como que encravadas numa citação da "opinião, pública". Temos uma construção híbrida típica, onde o discurso direto do autor é a oração subordinada, e o discurso de outrem, a principal. Tanto a oração principal como a subordinada estão construídas em perspectivas semânticas e axiológicas diferentes.

Toda a parte da ação do romance, desenvolvida ao redor de Merdle e dos personagens a ele ligados, é representada pela linguagem (mais precisamente, pelas linguagens) da opinião pública que o lisonjeia hipocritamente; e além disso é estilizada parodicamente ora a linguagem corrente da tagarelice aduladora mundana, ora a linguagem solene das declarações oficiais e dos discursos de banquete, ora o estilo épico elevado, ora o estilo bíblico. Esta atmosfera ao redor de Merdle, esta opinião comum sobre ele e seus desígnios contaminam também os heróis positivos do romance, em particular o sensato Panks, obrigando-o a pôr todos os bens, os seus e os da pequena Dorrit, nos falsos intentos de Merdle.

7. "Physician had engaged to break the intelligence in Harley Street. Bar could not at once return to his inveiglements of the most *enlightened and remarkable jury he had ever seen in that box, with whom, he could tell his learned friend, no shallow sophistry would go down, and no unhappily abused professional tact and skill prevail* (this was the way he meant to begin with them); so he said he would go too, and would loiter to and fro near the house while his friend was inside" (livro 2, cap. XXV).

É uma construção híbrida, rigidamente expressa, onde, preso ao discurso (informativo) do autor, "Bar could not at once return to his inveiglements ... jury ... so he said he would go too" - é inserido o início do discurso preparado pelo advogado, que é apresentado aqui como um epíteto desenvolvido para completar diretamente o discurso do autor sobre o "júri". O termo "júri" entra tanto no contexto do discurso informativo do autor (na qualidade de complemento indispensável à palavra "engraxamento") como, ao mesmo tempo, no contexto do discurso paródico-estilizado do advogado. O próprio termo "sedução" sublinha o caráter paródico da reprodução do discurso do advogado, cujo sentido falso consiste precisamente em mostrar que não se pode "seduzir" jurados tão notáveis.

8. "it followed that Mrs. Merdle, as a woman of fashion and good breeding, who had been *sacrificed to the wiles of a vulgar barbarian* (for Mr. Merdle was found out from the crown of his head to the sole of his foot, the moment he was found out in his pocket), must be actively championed by her order, for her order's sake" (livro, cap. XXXIII).

É uma construção híbrida análoga, onde a definição da opinião comum da sociedade mundana - "sacrificed to the wiles of a vulgar barbarian" - confunde-se com o discurso do autor, que denuncia a hipocrisia e o interesse dessa opinião comum.

Assim é todo o romance de Dickens. Em suma, todo o seu texto poderia ser salpicado de aspas, destacando as ilhotas do discurso direto e limpo do autor, que se encontra espalhado, ilhotas banhadas de todos os lados pelas ondas do plurilingüismo. Mas seria impossível fazer isso, pois, como vimos, freqüentemente um mesmo discurso penetra ao mesmo tempo no discurso de outrem e no do autor.

A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes ("opinião pública", linguagens de uma profissão, de um gênero), nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam freqüentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de uma oração simples, e às vezes separam os termos essenciais da oração. Este jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, das linguagens e das perspectivas é um dos traços mais importantes do estilo humorístico.

Desta forma, o estilo humorístico (do tipo inglês) baseia-se na estratificação da linguagem comum e na possibilidade de separar de algum modo as suas intenções dos seus estratos, sem se solidarizar inteiramente com eles. É *justamente o caráter plurilíngüe, e não a unidade de uma linguagem comum normativa, que representa a base do estilo.* É verdade que aqui esse caráter plurilíngüe não ultrapassa os limites da unidade lingüística da linguagem literária (segundo os signos lingüísticos abstratos), não se torna um plurilingüismo real, está apoiado sobre uma compreensão abstrato-lingüística, no plano de uma linguagem única (ou seja, não exige o conhecimento de diferentes dialetos ou línguas). Mas a compreensão lingüística é o momento abstrato de uma compreensão concreta e ativa (dialogicamente participante) do plurilingüismo vivo, introduzido no romance e literariamente organizado nele.

Entre os antecessores de Dickens - Fielding, Smollet e Sterne, iniciadores do romance humorístico inglês - encontramos a mesma estilização paródica dos diversos estratos e gêneros da linguagem literária, mas a distância entre eles é mais nítida do que em Dickens, a deformação, é mais forte (sobretudo em Sterne). A percepção parodicamente objetivada das diversas variantes da linguagem literária penetra neles (sobretudo em Sterne) nas camadas bastante profundas do próprio pensamento ideológico-literário, transformando-se. em paródia da estrutura lógica expressiva de todo discurso ideológico enquanto tal (científico, retórico-moral, poético) quase com o mesmo radicalismo de Rabelais.

Exerceu um papel muito importante na construção da linguagem em Fielding, Smollet e Sterne a paródia literária no sentido estrito (do romance richardsoniano, no primeiro e no segundo e de quase todas as variantes contemporâneas do romance, em Sterne). A paródia literária afasta ainda mais o autor de sua linguagem, complica ainda mais a relação dele com as linguagens literárias de seu tempo, sobre o próprio território do romance. O discurso romanesco predominante naquela época torna-se ele próprio um objeto e se transforma num meio de refração das novas intenções do autor.

Este papel da paródia literária, nas variantes romanescas predominantes na história do romance europeu, foi muito grande. Pode-se dizer que os modelos e as variantes romanescas mais importantes foram criadas no processo da destruição paródica dos mundos romanescos anteriores. Assim fizeram Cervantes, Mendoza, Grimmelshausen, Rabeais, Le Sage e outros.

Rabelais, cuja influência sobre toda a prosa romanesca e em particular sobre o romance humorístico foi muito grande, tem relação paródica com quase todas as formas do discurso ideológico (filosófico, ético, científico, retórico, poético) e sobretudo com as formas patéticas desse discurso (para ele entre o patético e a mentira há quase sempre um sinal de identidade); ele chega até à paródia do pensamento lingüístico em geral. Esta zombaria que faz Rabelais da palavra humana mentirosa é expressa, entre outras, pela destruição, paródica de certas estruturas sintáticas, por meio da redução ao absurdo de alguns dos seus momentos lógicos e expressivamente acentuados (por exemplo, as pregações, as explicações, etc.).

O afastamento da língua (por seus próprios meios, naturalmente), o descrédito de toda "impostação" e expressividade franca e direta (a seriedade "pomposa") do discurso ideológico, tão convencional e falso quanto premeditadamente não adequado à realidade, atinge na prosa de Rabelais quase que a sua pureza máxima. Mas a verdade, comparada com a mentira, não recebe aqui quase que nenhuma expressão verbal direta, intencional, nenhum "*mot propre*"; ela só encontra ressonância na revelação parodicamente acentuada da mentira. A verdade é restabelecida pela redução da mentira ao absurdo, mas ela mesma não procura suas palavras, teme emaranhar-se nelas, atolar-se no patético verbal.

Ao assinalar a enorme influência da "filosofia da palavra" de Rabelais (filosofia da palavra expressa não tanto nos enunciados diretos, quanto na prática do seu estilo verbal) sobre toda a prosa romanesca posterior e, em particular, sobre., os grandes modelos do romance humorístico, citaremos o reconhecimento puramente rabelaisiano do Yorick de Sterne 6, que pode servir de epígrafe à história da linha estilística mais importante do romance europeu:

"For aught I know there might be some mixture of unlucky wit at the botton of such fracas: - For, to speak the truth, Yorick had an invincible dislike and opposition in his nature to gravity; - not to gravity as such; - for where gravity was wanted, he would be the most grave or serious, of mortal men for days and weeks together; - but he, was an enemy to the affectation of it, and declared open war against it, only as it appeared a cloak for ignorance, or for folly: and then whenever it fell in his way, however sheltered and protected, he seldon gave it much quarter.

Sometimes in his wild way of talking, he, would say, that Gravity was an errant scoundrel, and he would add, - of the most dangerous kind tool - because a sly one; and he verily believed, more honest well - meaning people were bubled out of their goods and money by it in one twelve-month, than by pocket - picking and shoplifting in seven. In the naked temper which a merry heart discovered, he would say there was no danger, - but to itself; - whereas the very essence of gravity was design, and consequently deceit; - Was a taught trick to gain credit of the world for more sense and knowledge than a man was worth; and that, with all its pretensions, - it was no better, but often worse, 'A mysterious carriage of the body to cover the defects of the mind; - which definition of gravity, Yorick, with great imprudence, would say, deserved to be wrote in letters of gold ".

Cervantes se encontra ao lado de Rabelais e, num certo sentido, supera-o pela sua influência determinante sobre toda a prosa romanesca. O romance humorístico inglês está profundamente penetrado pelo espírito de Cervantes. Não é por acaso que o mesmo Yorick cita as palavras de Sancho Pança no , leito de morte.

Nos humoristas alemães, em Hippel e, particularmente, em Jean-Paul, a relação com a linguagem e com a sua estratificação social nos gêneros, nas profissões, etc., sendo marcadamente sterniana, é aprofundada, como em Sterne, até a problemática puramente filosófica

---

6 Sterne, Laurence, Tristram Shandy, The Modern Library, New York 195O.

do discurso literário e ideológico enquanto tal. O lado filosófico. psicológico da relação do autor com o seu discurso coloca freqüentemente em segundo plano o jogo das intenções com as camadas concretas, principalmente as do gênero de ideologia, da linguagem literária (cf. a reflexão disso nas teorias estéticas de Jean-Paul 7).

Desta forma, a estratificação da linguagem literária, seu caráter plurilíngüe, é um postulado indispensável ao estilo humorístico, cujos elementos devem projetar-se sobre diferentes planos lingüísticos; além disso, as intenções do autor, ao sofrerem refração através de todos esses planos, podem não encontrar eco em nenhum deles. É como se o autor não possuísse linguagem própria, mas com seu estilo, com sua regra orgânica e única de um jogo com as linguagens e de uma refração nelas das suas autênticas intenções semânticas e expressivas. Esse jogo com as linguagens e freqüentemente a ausência completa de um discurso direto, inteiramente seu, não diminui nem um pouco, é claro, a intencionalidade geral e profunda, ou seja, o significado ideológico, de toda a obra.

No romance humorístico, a introdução do plurilingüismo, e a sua utilização estilística caracterizam-se por duas particularidades:

1. Introduz-se "linguagens" e perspectivas ideológico-verbais multiformes - de gêneros, de profissões, de grupos sociais (a linguagem do nobre, do fazendeiro, do comerciante, do camponês) - linguagens orientadas e familiares (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos), etc., na verdade, isto ocorre principalmente nos limites da língua literária escrita e falada; além disso, na maioria dos casos, essas linguagens não são reforçadas por personagens definidos (heróis, narradores), mas são introduzidas sob forma impessoal "por parte do autor", alternando-se (sem levar em conta as fronteiras formais precisas) com o discurso direto do autor.

2. As linguagens e as perspectivas sócio-ideológicas introduzidas, apesar de serem, é claro, utilizadas também para realizar a refração das intenções do autor, são reveladas e destruídas como sendo realidades falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas. Na maioria dos casos, todas essas linguagens são linguagens já constituídas, oficialmente reconhecidas, preeminentes, autoritárias, reacionárias, condenadas à morte e à substituição. É por isso que predominam formas e graus diferentes de *estilizacão paródica*

---

7 A razão, encarnada nas formas e métodos do pensamento ideológico-verbal, ou seja, o horizonte lingüístico da razão humana normal torna-se, segundo Jean-Paul, infinitamente pequena e cômica à luz da idéia da razão. O humor é um jogo com a razão e as suas formas.

das linguagens introduzidas, que, nos representantes mais radicais, mais rabelaisianos[8] desta variante do romance (Sterne e Jean-Paul) limitam com a recusa de toda seriedade franca e direta (o sério verdadeiro consiste na destruição de todo o sério falso, não apenas patético, mas também sentimental)[9], e com a crítica radical do discurso enquanto tal.

Essa forma humorística de introdução e de organização do plurilingüismo no romance é essencialmente diferente do conjunto das formas que são definidas pela introdução de um suposto autor personificado e concreto (palavra escrita) ou de um narrador (palavra oral).

O jogo com o suposto autor é característico também do romance humorístico (Sterne, Hippel, Jean-Paul) e herdeiro ainda de *Dom Quixote*. Mas aqui esse jogo é um processo puramente composicional que reforça a relativização, a objetivização e a parodização gerais das formas e dos gêneros literários.

O autor e o narrador supostos recebem um significado totalmente diferente quando eles são introduzidos como portadores de uma perspectiva lingüística, ideológico-verbal particular, de um ponto de vista peculiar sobre o mundo e os acontecimentos, de apreciações e entonações específicas, tanto no que se refere ao autor, quanto no que se refere à narração e à linguagem literária "normais".

Esta particularidade, este distanciamento em que se encontram o autor ou o narrador supostos em relação ao autor real e à perspectiva literária normal pode ser de grau e de caráter diferente. Mas, em todo caso, essa perspectiva, esse ponto de vista particular de outrem sobre o mundo, são utilizados pelo autor graças à sua produtividade, à sua capacidade de, por um lado, dar o próprio objeto da representação num mundo novo (descobrir nele novos aspectos e momentos) e por outro lado, esclarecer de modo novo o horizonte literário "normal", sobre cujo fundo são percebidas as particularidades do relato do narrador.

Biélkin[10], por exemplo, enquanto narrador, foi escolhido (mais precisamente, foi criado) por Púchkin como um ponto de vista particular "não poético" sobre objetos e temas tradicionalmente poéticos (são particularmente característicos e intencionais o tema de Romeu e Julieta em "A Senhorita Camponesa" ou as "danças macabras" românticas em " O Empresário Fúnebre"). Biélkin, tal como os narradores do terceiro plano, de cuja boca ele assimilou suas narrativas, é um homem "prosaico", privado de patos poético. As soluções "prosaicas" bem-sucedidas dos enredos e o próprio desenvolvimento do conto destroem as expectativas dos efeitos poéticos tradicionais. É nessa incompreensão do patos poético que se encontra a produtividade prosaica do ponto de vista de Biélkin.

---

[8] Naturalmente, não se pode relacionar o próprio Rabelais nem cronologicamente, nem por sua natureza com os representantes do romance humorístico em sentido estrito.

[9] No entanto, o sério sentimental não é superado inteiramente (sobretudo em Jean-Paul).

[10] Cf. *Os Contos de Ivan Petróvitch Biélkin* (1830) de Púchkin, do qual fazem parte os contos "A Senhorita Camponesa" e "O Empresário Fúnebre" (N.d.T.)

Maxím Maxímitch em *Um Herói de Nosso Tempo* de Liermontov, Rudi Panko, o narrador de *O Nariz e de O Capote*, de Gógol, os cronistas de Dostoiévski, os narradores folclóricos e os personagens-narradores de Melnikóv-Petchêrski 11, de Mamin-Sibiriák 12, os narradores folclóricos e habituais de Lieskov 13, os personagens-narradores da literatura populista, enfim, os narradores da prosa simbolista e pós-simbolista (em Remízov 14 Zarniátin 15 e outros), apesar de toda diferença das próprias formas de narração (orais e escritas), apesar de toda a diferença das linguagens narrativas (literárias, profissionais, sócio-grupais, familiares, de cidades, de dialetos, etc.) são utilizados por toda parte como específicos e limitados, mas produtivos nessa mesma limitação e especificidade de visão ideológico-verbal, contrapondo perspectivas especiais às perspectivas e aos pontos de vista literários, no fundo dos quais são percebidos.

O discurso desses narradores é sempre o *discurso de outrem* (no tocante ao discurso direto real ou virtual do autor) numa língua de outrem (no tocante à variante da linguagem literária, à qual se opõe a linguagem do narrador).

E nesse caso temos diante de nós um "falar não direto", não numa língua, mas através de uma língua, através de um meio lingüístico alheio e, por conseguinte, através de uma refração das intenções do autor.

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narra. dor, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa nar-

---

11 P. Meinikóv-Petchérski (1819-1883), escritor regionalista russo, da região central do Volga (N.d.T.).

12 D. Mamin-Sibiriák (1852-1912), escritor regionalista russo, da região dos Urais (N.d.T.).

13 H. Lieskov (1831-1895) (N.d.T.)

14 A. Remízov (1877-1957) (N.d.T.).

15 E. Zarniátin (1884-1937) (N.d,.T.).

ração e através dela. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração Como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra.

Como já dissemos, o relato do narrador ou do suposto autor é construído sobre o fundo da linguagem normal, da perspectiva literária habitua. Cada momento da narração está correlacionado com essa linguagem e com essa perspectiva normais, está oposto a elas, por sinal, dialogicamente: como um ponto de vista a um ponto de vista uma apreciação a uma apreciação, a um acento a um acento (e não como dois fenômenos lingüísticos abstratos). Essa correlação, essa conjugação dialógica de duas linguagens e de duas perspectivas permite que a intenção do autor se realize de tal forma que nós a percebemos nitidamente em cada momento da obra. O autor não está na linguagem do narrador nem na linguagem literária normal, com a qual está correlacionada a narrativa (embora ela possa estar próxima de unia e de outra língua), mas ele se utiliza de ambas para não entregar inteiramente as suas intenções a nenhuma delas; ele utiliza essa comunicação, esse diálogo das línguas em cada momento da sua obra, para permanecer como que neutro no plano lingüístico, como "terceiro" na disputa entre as duas (mesmo que esse terceiro possa ser parcial).

Todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem una e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas lingüísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano lingüístico, ele não se autodefinir, de transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a linguagem comum", de falar *por si* na linguagem de outrem, e *por outrem* na sua própria linguagem.

Do mesmo modo que em todas essas formas (o relato do narrador, do suposto autor ou de um dos personagens) ocorre a refração das intenções do autor, nelas são possíveis, como no romance humorístico, distâncias diferentes entre cada momento da linguagem do narrador e o autor: a refração pode ser ora maior, ora menor, e em alguns momentos pode haver uma fusão quase total das vozes.

Uma outra forma de introdução e organização do plurilingüismo no romance, utilizada por todos sem exceção, é a do discurso dos personagens.

As palavras dos personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, também podem refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor. Além disso, as palavras de um personagem quase sempre exercem influência (às vezes pode rosa) sobre as do autor, espalhando nelas palavras alheias (discurso alheio dissimulado do herói) e introduzindo-lhe a estratificação e o plurilingüismo. Por isso, quando não há humor, parodia, ironia, etc., e quando não há narrador nem suposto autor, nem personagem-narrador, a diversidade, a estratificação da linguagem, apesar de tudo, servem de base para o estilo do romance. E quando, numa observação superficial, a linguagem do autor parece una e comedida, direta e francamente intencional, no entanto, atrás desse plano liso e unilíngüe descobrimos uma prosa tridimensional, um plurilingüismo pro. fundo que responde aos imperativos do estilo, definindo-o.

Assim, a linguagem e o estilo de Turguêniev parecem únicos e puros nos seus romances. Porém, essa linguagem una também em Turguêniev está muito distante de qualquer absolutismo poético. Na sua massa inicial, essa linguagem é integrada, atraída para uma luta de pontos de vista, de avaliações e de acentos, introduzidos pelos personagens, ela está contaminada pelas suas intenções e estratificações contraditórias; por ela estão espalhadas palavras, pequenos termos, definições e epítetos contaminados por intenções alheias, com as quais o autor não se solidariza inteiramente e através das quais ele refrange as suas próprias intenções. Percebemos claramente as diferentes distâncias entre o autor e os diferentes momentos de sua linguagem, que sugerem mundos sociais estrangeiros, perspectiva de outrem. Percebemos claramente o grau diferente da presença do autor e da sua *última instância semântica* nos diversos momentos de sua linguagem. A diversidade, a estratificação da linguagem em Turguêniev servem como um fator estilístico muito essencial, e ele orquestra a sua verdade de autor, e sua consciência lingüística, consciência de um prosador, relativizada.

Em Turguêniev, o plurilingüismo social é introduzido principalmente nos discursos diretos dos personagens, nos diálogos. Mas, como já dissemos, esse plurilingüismo também está disseminado no discurso do autor, ao redor dos personagens, criando as *suas zonas particulares*. Essas zonas são formadas a partir dos semidiscursos dos personagens, das diversas formas de transmissão dissimulada do discurso de outrem, a partir de palavras e pequenos termos espalhados no discurso de outrem, a partir da intrusão no discurso do autor de momentos expressivos alheios (reticências, interrogações, exclamações). Essa zona é o raio de ação da voz do personagem, que de uma maneira ou de outra se mistura com a do autor.

Entretanto, repetimos, em Turguêniev a orquestração romanesca do tema esta concentrada nos diálogos diretos, os personagens não criam ao redor de si zonas amplas e saturadas; em Turguêniev, os híbridos estilísticos complexos e desenvolvidos são bastante raros.

Deter-nos-emos sobre alguns exemplos do plurilingüismo disseminado em Turguêniev.

1 "Chama-se Nicolai Petróvitch Kirsánov. A quinze verstas da pequena hospedaria, ele tem uma bela propriedade de duzentas almas, ou, como ele passou a dizer depois que fixou os limites da terra com os camponeses, *'uma fazenda' de duas mil deciatinas de terra"* (*Pais e Filhos*, cap. 1).

Aqui, as expressões novas, características da época, em estilo liberal, são colocadas entre aspas ou implicam alguma ressalva.

2. "Ele começava a sentir uma irritação íntima. Sua natureza aristocrática não suportava o impecável desembaraço de Bazárov. *Esse filho de médico não só se mostrava desenvolta, mas até mesmo respondia de modo brusco e de má vontade, na sua voz havia algo de rude, quase insolente"* (*Pais e Filhos*, cap. VI).

A terceira oração desse parágrafo, sendo, segundo seus índices sintáticos formais, uma parte do discurso do autor, apresenta-se ao mesmo tempo, conforme a escolha das expressões ("esse filho de médico") e conforme a sua estrutura expressiva, como o discurso fechado de outrem (de Pável Petróvitch).

3. "Pável Petróvitch sentou-se à mesa. Trajava um elegante costume matinal, à moda inglesa; um pequeno fez ornava sua cabeça. Este fez e uma gravata amarrada com negligência eram como que um indício da liberdade da vida do campo; mas o colarinho apertado da camisa, que não era branca, e sim de cor, *como a moda prescreve para a toalete da manhã*, comprimia com a inflexibilidade habitual o queixo bem barbeado" (*Pais e Filhos*, cap. V).

Essa característica irônica da toalete matinal de Pável Petróvitch é mantida precisamente nos tons de *um gentleman* no estilo de Pável. "Como a moda prescreve para a toalete da manhã", não se trata, naturalmente, de uma simples afirmação do autor, mas de uma norma, transmitida ironicamente, de *um gentleman* do meio de Pável Petróvitch. Com certa razão poder-se-ia colocá-la entre aspas. Trata-se de uma fundamentação pseudo-objetiva.

4. "*A afabilidade de Matvéi Ilitch só podia ser equiparada à sua magnanimidade*. Lisonjeava a todos, uns com ligeiro enfado, outros com unia nuança de consideração. Expandia-se 'en vrai chevalier français' na presença das damas e ria continuamente com um riso único forte e sonoro, *como convém a um alto dignitário*" (Pais e Filhos, cap. XIV).

Característica irônica análoga, do ponto de vista do próprio dignitário. A mesma fundamentação pseudo-objetiva: "como convém a um alto dignitário".

5, "Na manhã seguinte, Nejánov dirigiu-se à residência de Sipiáguin, e lá, num magnífico gabinete mobiliado em estilo severo, *to-*

talmente de acordo com a dignidade do homem de estado liberal e do gentleman.. . " (*Terra Virgem*, cap. IV).

Construção pseudo-objetiva análoga,

6. "Simión Petróvitch servia no ministério da Corte, com o titulo de kamer-junker; *o patriotismo impedira-o de entrar na diplomacia*, para onde tudo parecia levá-lo: sua educação, seu conhecimento do mundo, seu sucesso com as mulheres, seu porte... mas deixar a Rússia, *jamais*! ... (*Terra Virgem*, cap. V).

Essa exposição de motivos para a recusa de uma carreira diplomática é pseudo-objetiva. Toda a caracterização também é mantida nos tons do ponto de vista do próprio Kalloméitsev e é concluída pelo discurso direto, que, conforme seus índices sintáticos, apresenta-se como uma oração subordinada ao discurso do autor ("tudo parecia levá-lo... mas deixar a Rússia . . ", etc.).

7. "Kalloméitsev viera passar dois meses de férias na província de S ... para tratar da sua propriedade, ou melhor, para assustar uns e pressionar outros. *Pois sem isso não se podia progredir!"* (*Terra Virgem*, cap. V).

A conclusão desse parágrafo é o exemplo característico de uma afirmação pseudo-objetiva. É precisamente para dar-lhe a aparência de julgamento objetivo do autor que ela não é colocada entre aspas, como as palavras precedentes do próprio Kalloméitsev, incluídas no discurso do autor, e propositalmente posta logo depois dessas palavras.

8. "Kalloméitsev inseriu seu monóculo redondo entre a sobrancelha e o nariz e passou a examinar o *estudantezinho que ousava não compartilhar* de suas 'inquietudes' " (*Terra Virgem*, cap. VII).

Construção híbrida típica. Não só a oração subordinada, mas também o objeto direto ("estudantezinho") da oração principal do autor, são dados nos tons de Kalloméitsev. A escolha das palavras ("estudantezinho", "ousava não compartilhar") é determinada pela entonação indignada de Kalloméltsev, e ao mesmo tempo, no contexto do discurso do autor, estas palavras são atravessadas pela entonação irônica do autor: daí uma construção duplamente acentuada (transmissão irônica - arremedo da indignação do personagem).

Finalmente, daremos exemplos da intrusão no sistema sintático do discurso do autor, de momentos expressivos do discurso de outrem (reticências, interrogações, interjeições).

9. "Estranho era o estado de espírito de Nejdánov, Quantas impressões e rostos novos nos últimos dias ... Pela primeira vez havia encontrado uma jovem que, com todas probabilidades, ele amava; participara do início de uma obra, à qual, com todas probabilidades, dedicaria todas as suas forças. . . e afinal estava contente? Não. Estava hesitando? Tinha medo? Estava confuso? Oh, claro que não. Sentia

ele, pelo menos a tensão de todo ser, o arrojo de, ir para frente, às primeiras fileiras dos combatentes, despertado pela proximidade da luta? Também não. Mas afinal acreditava ele nessa obra? Acreditava no seu amor? Oh, maldito esteta! Cético! Murmuravam seus lábios inaudivelmente. Por que essa fadiga, esse desejo de não falar, a não ser gritando ou devaneando? Qual era a voz interior que ele desejava abafar com seus gritos?" (Terra Virgem, cap. XVIII).

Aqui temos, de fato, uma forma de um discurso direto, impessoal de um personagem. Segundo sua sintaxe, trata-se do discurso do autor, mas segundo toda a sua estrutura expressiva, é o de Nejdánov. É o seu discurso interior, mas na transmissão regular do autor, *com as suas questões provocantes e suas reservas irônicas e reveladoras* ("com todas probabilidades"), porém, com a manutenção do colorido expressivo de Nejdánov.

Essa é a forma habitual da transmissão dos monólogos internos em Turguêniev (e em geral unia das formas mais usadas da transmissão dos monólogos internos no romance). Ela introduz no curso desordenado e entrecortado do monólogo interior do personagem uma ordem e uma harmonia estilística (pois, ao empregar a forma do discurso direto, reproduzir-se-ia forçosamente essa desordem e essa fragmentação). Além disso, segundo os seus principais índices sintáticos (terceira-pessoa) e estilísticos (lexicológicos e outros), essa forma permite combinar orgânica e harmonicamente o monólogo interior de outrem com o contexto do autor. Mas justamente ao mesmo tempo ela permite manter a estrutura expressiva do monólogo interno do personagem e um certo caráter reticente e uma instabilidade característica do monólogo interior, o que é totalmente impossível para a transmissão na forma seca e lógica do discurso indireto. Estas particularidades também tornam essa forma mais apta para a transmissão dos monólogos interiores dos personagens. Naturalmente, ela é híbrida e a voz do autor pode ter diferentes graus de atividade e pode introduzir no discurso transmitido um segundo acento (irônico, indignado, etc.).

A mesma hibridização, a mesma mistura dos acentos, o mesmo apagamento das fronteiras entre o discurso do autor e o de outrem são alcançados graças a outras formas de transmissão dos discursos dos personagens. Com apenas três,modelos sintáticos de transmissão (discurso direto, discurso indireto e discurso direto impessoal), com as diferentes combinações desses modelos e, principalmente, com os diversos procedimentos da sua réplica de enquadramento e estratificação por meio do contexto do autor, realiza-se o jogo múltiplo dos discursos, seu entrelaçamento e seu contágio recíproco.

Os exemplos de Turguêniev que fornecemos caracterizam suficientemente o papel do personagem como fator de estratificação da linguagem do romance, como fator de introdução do plurilingüismo.

Como foi dito, um personagem de romance sempre tem sua área, sua esfera de influência sobre o contexto abrangente do autor, ultrapassando (às vezes muito) os limites do discurso direto reservado ao personagem. Em todo caso, o campo em que age a voz de um personagem importante deve ser mais amplo que o seu discurso direto autêntico. Essa área ao redor dos personagens importantes do romance é profundamente original do ponto de vista estilístico: predominam nela as mais variadas formas de construções híbridas, e ela sempre é dialogizada de alguma maneira; nela irrompe o diálogo entre o autor;e seus personagens, não um diálogo dramático, desmembrado em réplicas, mas um diálogo romanesco específico, realizado nos limites das estruturas monológicas aparentes. A possibilidade de tal diálogo é um dos privilégios mais notáveis da prosa romanesca, inacessível tanto aos gêneros dramáticos como aos puramente poéticos.

As áreas dos personagens são o objeto mais interessante para análises estilísticas e lingüísticas: nelas podem ser encontradas construções que lançam uma luz completamente nova sobre questões de sintaxe e de estilística.

Finalmente, deter-nos-emos ainda sobre uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e organização do plurilingüismo no romance: os gêneros intercalados.

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística.

Porém, existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance confissão, romance-diário, romance epistolar, etc.). Cada um desses gêneros possui suas formas semântico-verbais para assimilar os dite rentes aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade.

O papel desses gêneros intercalados é tão grande que pode parecer que o romance esteja privado da sua primeira abordagem verbal da realidade e precise de uma elaboração preliminar desta realidade por intermédio de outros gêneros, ele mesmo sendo apenas uma unificação sincrética, em segundo grau, desses gêneros verbais primeiros.

Todos esses gêneros que entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade lingüística e aprofundam de um modo novo o seu plurilingüismo. As linguagens dos gêneros extraliterários incorporadas ao romance recebem freqüentemente tamanha importância que a introdução do gênero correspondente (por exemplo, o epistolar) pode criar época não só na história do romance, mas também na da linguagem literária.

Os gêneros intercalados podem ser diretamente intencionais ou totalmente objetais, ou seja, desprovidos inteiramente das intenções do autor. Eles não foram ditos, mas apenas mostrados como uma coisa pelo discurso; na maioria das vezes, porém, eles refrangem em diferentes graus as intenções do autor, e alguns dos seus elementos podem afastar-se, de diferentes maneiras, da última instância semântica da obra.

Assim, os gêneros poéticos em verso (líricos, por exemplo) introduzidos no romance, podem ser poética e diretamente intencionais, sem segundas intenções. Tais são, por exemplo, as poesias introduzidas por Goethe em *Wilhelm Meister*. Do mesmo modo os românticos inseriram seus versos na prosa, pois, como é sabido, julgavam a presença de versos no romance (na qualidade de expressões diretamente intencionais do autor) um índice constitutivo desse gênero. Em outros casos, os poemas incorporados refrangem as intenções do autor; por exemplo, o poema de Liênski em *Evguêni Oniêguin*: "Para onde, para onde você foi, . . ". E se os versos de *Wilhelm Meister* podem ser atribuídos diretamente à lírica de Goethe (o que é feito), os de Liênski não podem de maneira alguma ser atribuídos à de Púchkin, ou talvez apenas a categoria especial das "estilizações paródicas" (onde também devem ser colocados os versos de Griniόv de *A Filha do Capitão*) *16*. Enfim, os versos introduzidos no romance podem ser quase totalmente objetais, por exemplo, a poesia do capitão Lebiádkin em *Os Demônios* de Dostoiévski.

Ocorre um caso análogo com a introdução no romance de toda sorte de sentenças e aforismos: eles também podem oscilar entre os puramente objetais (a "palavra mostrada") e os intencionais, ou seja, os que se apresentam como máximas filosóficas, plenamente significativas do próprio autor (palavra expressa incondicionalmente, sem quaisquer restrições e distâncias). Assim, nos romances de Jean-Paul, tão ricos em aforismos, encontramos uma longa escala de gradações

---

16 Romance de A. S. Púchkin (1836) (N.d.T.).

(entre esses aforismos): desde os puramente objetais até os diretamente intencionais, com diferentes graus de refração das intenções do autor.

Em *Evguêni Oniêguin* são dados aforismos e sentenças num plano paródico ou irônico, isto é, nessas máximas as intenções do autor se encontram refrangidas em maior ou menor grau. Por exemplo, a sentença:

Quem viveu e pensou, não pode
Em sua alma não desprezar as pessoas;
Quem sentiu, se inquieta
Com o espectro dos dias sem retorno,
Para ele não há encantamentos,
Ora a serpente das recordações,
Ora o arrependimento o rói,

é dada num plano levemente paródico, embora sempre se perceba a proximidade, a quase fusão com as intenções do autor. Mas já os versos seguintes (do suposto autor e de Oniêguin):

Freqüentemente tudo isto confere
Um grande encanto à conversa

reforçam os acentos paródico-irônicos, lançam uma sombra objetal sobre essa sentença. Vemos que ela está construída no raio de ação da voz de Oniêguin, na sua perspectiva, com os seus acentos.

Mas aqui, a refração das intenções do autor, na região das ressonâncias da voz de Oniêguin, na área de Oniêguin, é diferente do que há, por exemplo, na área de Liênski (cf. a paródia quase objetal dos seus versos).

Esse exemplo pode servir igualmente para ilustrar a influência descrita acima, os discursos do personagem sobre o do autor: o aforismo que citamos está penetrado pela intenções (byronianas, de acordo com a moda) de Oniêguin, por isso o autor não se solidariza inteiramente com elas, mantém certa distância,

O problema se complica bastante com a introdução dos gêneros essenciais para o romance (confissão, diário, etc.). Eles também introduzem suas linguagens no romance, mas essas linguagens são importantes principalmente como pontos de vista produtivo-objetais, privados de convencionalidade literária, que ampliam o horizonte lingüístico e literário, que ajudam a conquistar novos mundos de concepções verbais para a literatura, mundos já sondados e parcialmente conquistados em outras esferas (extraliterárias) da vida lingüística.

Um jogo humorístico com as linguagens, uma narração " que não parte do autor" (do narrador, do suposto autor, do personagem), os discursos e as áreas dos personagens, enfim os gêneros intercalados ou enquadrados são as formas fundamentais para introduzir e organizar o plurilingüismo no romance. Todas essas formas permitem realizar o modo da utilização indireta, restritiva, distanciada das linguagens. Todas elas assinalam a relativização da consciência lingüística, exprimem a sensação, que lhe é própria, da objetivação da linguagem, das suas fronteiras históricas, sociais e mesmo principais (ou seja, as fronteiras da linguagem enquanto tal). Esta relativização também não exige de modo algum a relativização das próprias intenções semânticas: as intenções podem ser incondicionais, mesmo no terreno da consciência lingüística da prosa. Mas precisamente porque a prosa romanesca é estranha à idéia de uma linguagem única (como linguagem indiscutível e sem reservas),, a consciência da prosa deve orquestrar as suas próprias intenções semânticas, ainda que absolutas. É apenas *numa* das muitas linguagens do plurilingüismo que essa consciência se sente comprimida, um único timbre lingüístico não lhe basta.

Analisamos apenas as formas fundamentais, características das mais importantes variantes do romance europeu, mas é claro que com elas não se esgotam todos os meios possíveis de introduzir e organizar o plurilingüismo no romance. Além disso, também é possível a combinação de todas essas formas em romances concretos, isolados e, por conseguinte, nas variantes de gênero criadas por eles. O modelo clássico e mais puro do gênero romanesco é *Dom Quixote* de Cervantes, que realizou com profundidade e amplitude excepcionais todas as possibilidades literárias do discurso romanesco plurilíngüe, e internamente dialogizado.

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é *o discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens.

Naturalmente, o discurso bivocal internamente dialogízado é possível também num sistema lingüístico fechado, puro e, único, estranho ao relativismo lingüístico da consciência da prosa, portanto, é possível nos gêneros poéticos puros. Mas aqui ele não tem terreno para qualquer desenvolvimento substancial e significativo.

O discurso bivocal é muito difundido nos gêneros retóricos, mas lá também, permanecendo nos limites de sistema lingüístico único, ele não é fecundado por um laço profundo com as forças do devir histórico, que estratificam a língua, e, na melhor das hipóteses, é apenas um eco longínquo, reduzido a uma polêmica individual, desse devir.

Uma bivocalidade poética e retórica dessa ordem, separada do processo da estratificação lingüística, pode ser desenvolvida de modo adequado num diálogo individual, numa disputa individual e numa conversa entre duas pessoas, sendo que as réplicas desse diálogo serão imanentes a uma linguagem única: elas podem ser discordantes, contraditórias, mas não plurilíngües nem plurivocais. Essa bivocalidade, que permanece nos limites de um sistema lingüístico único e fechado, sem orquestração sócio-lingüística autêntica e substancial, pode ser apenas o acompanhante estilístico secundário do diálogo e das formas polêmicas 17. O dualismo interno (a bivocalidade) de um discurso que satisfaz a uma linguagem única e a um estilo monologicamente sóbrio, nunca pode ser substancial: é um jogo, uma tempestade num copo d'água.

Não é assim a bivocalidade na prosa. Aqui, no terreno da prosa romanesca, a bivocalidade perde a sua energia, a sua ambigüidade dialogizada nas dissonâncias, nos equívocos e nas contradições individuais (ainda que trágicas e profundamente motivadas nos destinos individuais) 18; no romance, esta bivocalidade mergulha com suas raízes na diversidade essencialmente sócio-lingüística dos discursos e das línguas. É verdade que, fundamentalmente, também no romance o plurilingüismo é sempre personificado, encarnado nas imagens individuais das pessoas com as dissonâncias e as discordâncias individuais. Mas aqui essas contradições das vontades e das inteligências individuais são imersas num plurilingüismo social e reinterpretadas por ele. As contradições dos indivíduos são aqui apenas cristas das ondas de um oceano de pluringüismo social, oceano que se agita e

---

17 No neoclassicismo, ela tem importância apenas nos gêneros inferiores, sobretudo na sátira.

18 Nos limites de um mundo poético e de uma língua única tudo o que é essencial nessas discordâncias e contradições pode e deve desenvolver-se num diálogo dramático puro direito.

torna as ondas poderosamente contraditórias, satura as suas consciências e os seus discursos com o seu plurilingüismo fundamental.

Por isso a dialogicidade interna do discurso bivocal da literatura em prosa nunca pode ser esgotada tematicamente (como também não pode ser esgotada tematicamente a energia metafórica da linguagem), não pode ser desenvolvida inteiramente num diálogo direto sobre um tema ou problema, que atualizaria inteiramente a potencialidade internamente dialogizada contida na diversidade lingüística. A dialogicidade interna do discurso autenticamente prosaico, que cresce de forma orgânica a partir de uma linguagem estratificada e plurilíngüe, não pode ser substancialmente dramatizada e dramaticamente acabada (terminada de fato), ela não cabe inteiramente nos quadros de um diálogo direto, de uma conversa entre pessoas, não é totalmente divisível em réplicas nitidamente delimitadas 19. Essa bivocalidade prosaica é pré-elaborada na própria linguagem (como também a verdadeira metáfora, como o mito), na linguagem enquanto fenômeno social formado historicamente, estratificado e dilacerado socialmente no decorrer da evolução.

A relativização da consciência lingüística, sua participação essencial na multiplicidade e na diversidade sociais das linguagens em transformação, a oscilação das intenções semânticas e. expressivas, dos desígnios dessa consciência entre as linguagens (igualmente interpretadas e objetivas), a inelutabilidade para ela de um falar indireto, restritivo, refrato, tudo isso constitui os postulados indispensáveis da autêntica bivocalidade do discurso em prosa literária. Essa bivocalidade é predescoberta pelo romancista na diversidade viva de línguas e linguagens que a envolve e que alimenta a sua consciência, e não é criada sobre uma polêmica superficial, individual e retórica com os indivíduos.

Se o romancista perde o terreno lingüístico do estilo em prosa, se não sabe colocar-se à altura de uma consciência lingüística relativizada, galileana, se for surdo para a bivocalidade orgânica e a dialogicidade interna do discurso vivo em transformação, ele nunca compreenderá nem realizará as possibilidades e os problemas reais do gênero romanesco. Naturalmente, ele pode criar uma obra que será composicional e tematicamente parecida com o romance, "fabricada" exatamente como um romance, mas ele não criará um romance. O estilo sempre o trairá. Veremos o conjunto ingênuo e estupidamente presunçoso de uma linguagem unívoca, pura e fluente (ou dotada de uma bivocalidade fictícia, artificial e elementar). Veremos que tal autor se desembaraça facilmente do plurilingüismo: simplesmente ele não ouve a diversidade essencial da linguagem real; ele

---

19 Que, em geral, são mais agudas, dramáticas e acabadas na medida em que a linguagem é mais sóbria e única.

aceita os módulos sociais maiores, que criam os timbres das palavras, como ruídos importunos a serem eliminados. Separado do autêntico plurilingüismo da linguagem, o romance, na maioria dos casos, degenera-se em drama (um mau drama, naturalmente) para ser lido com rubricas desenvolvidas em detalhes e "elaboradas artisticamente". Num romance assim, desligado da diversidade lingüística, a linguagem do autor cai inevitavelmente na posição incômoda e absurda da linguagem das indicações cênicas 2O.

O discurso bivocal em prosa é ambíguo. Mas o discurso poético em sentido estrito é igualmente ambíguo e polissêmico. É nisso que está a sua diferença fundamental do discurso-conceito, do discurso-termo. O discurso poético é um tropo que exige que se percebam nele os seus dois sentidos.

Entretanto, Por mais que se compreenda a inter-relação dos sentidos num símbolo poético (um tropo), essa inter-relação não é, em todo caso, de natureza dialógica, e nunca e em quaisquer condições pode-se imaginar um tropo (por exemplo, uma metáfora) desenvolvido em duas réplicas de diálogo, ou seja, os dois sentidos divididos entre duas vozes diferentes. É por isso que a ambigüidade (ou polissemia) do símbolo nunca acarreta a sua dupla acentuação. Ao contrário, a ambigüidade poética satisfaz a uma única voz e a um único sistema de acentuação. Pode-se interpretar as inter-relações dos sentidos e dos símbolos de modo lógico (como uma relação do particular ou do individual com o geral, por exemplo, um nome próprio que se tornou símbolo; como a relação do concreto com o abstrato); pode-se compreendê-la de modo filosófico-ontológico, como uma relação particular da representação, ou como uma relação entre o fenômeno e a essência, etc.; pode-se também colocar em primeiro plano o lado axiológico-emocional dessa inter-relação; mas todos esses tipos de relações mútuas entre os sentidos não ultrapassam e não podem ultrapassar os limites da relação do discurso com o seu objeto e com os diversos momentos desse objeto. Entre o discurso e o objeto desencadeia-se todo o acontecimento, todo o jogo do símbolo poético. O símbolo não pode admitir uma relação substancial com o discurso de outrem, com a voz de outrem. A polissemia do símbolo poético pressupõe a unidade e a identidade da voz consigo mesma, e a sua total solidão no discurso. Logo que uma voz alheia, um acento alheio, um ponto de vista eventual irrompem nesse jogo do símbolo, o plano poético é destruído e, o símbolo transferido para o plano da prosa.

2O Spielhagen, nos seus trabalhos célebres sobre a teoria e a técnica, do romance, se orienta justamente para esse tipo de romance não-romance, ignora precisamente as possibilidades específicas do gênero. Como teórico, Spielhagen era surdo ao plurilingüismo e à sua produção específica: o discurso bivocal.

Para compreender a diferença entre a bissemia poética e a bivocalidade prosaica, basta perceber e acentuar ironicamente qualquer símbolo (é claro que num contexto substancial correspondente), isto é, introduzir nele a sua voz, refratar nele a sua nova intenção 21. Com isso, o símbolo poético, permanecendo símbolo, é claro, é transferido ao mesmo tempo para o plano prosaico, torna-se um discurso bivocal: entre o discurso e o objeto se introduz um discurso e um acento alheios, e sobre o símbolo cai uma sombra de objeto (naturalmente, a estrutura bivocal resultará primitiva e simples).

Um exemplo dessa prosaicização do símbolo poético em *Evguêni Oniêguin* é a estrofe sobre Liênski:

Ele cantava o amor, dócil ao amor,
E seu canto era claro,
Como os pensamentos de uma virgem ingênua,
Como o sono de uma criança, como a lua ...22

Os símbolos poéticos dessa estrofe estão orientados simultaneamente sobre dois planos: o plano do próprio canto de Liénski, na perspectiva semântica e expressiva de uma "alma à Göttingen", e o plano do discurso de Púchkin, para quem uma "'alma à Göttingen", com a sua linguagem e a sua poética próprias, é um fenômeno novo do plurilingüismo literário da sua época, mas que já estava tornando-se típico: um tom novo, uma voz nova na dissonância da linguagem literária, das concepções literárias do mundo e da vida regida por essas concepções. Outras vozes desse plurilingüismo da vida literária seriam, por exemplo: a linguagem byroniana e chateaubriandiana de Oniêguin, a linguagem e o universo richardsoniano de Tatiana no campo, a linguagem provinciano-familiar na propriedade dos Larins, a linguagem e o universo de Tatiana em Petersburgo e outras, inclusive as diversas linguagens indiretas do autor, que se transformam no decorrer da obra. Todo esse pluringüismo (*Evguêni Oniêguin* é uma enciclopédia dos estilos e das linguagens da época) orquestra as intenções do autor e cria o estilo autenticamente romanesco dessa obra.

Portanto, as imagens da estrofe citada por nós, sendo símbolos poé-

---

21 Aleksêi Aleksándrovitch Karênin tinha o hábito de afastar-se de certas palavras e expressões a elas ligadas. Ele criava estruturas bivocais sem qualquer contexto, exclusivamente sobre o plano intencional "Sim, como você vê, o terno marido, terno como no primeiro ano de casamento, ardia do desejo de te ver - disse com sua voz delicada e lenta, no tom que habitualmente empregava com ela, o tom de zombaria que visava ridicularizar o fato de que falava assim" (*Ana Kariênina*, 1ª parte, cap. 3O).

22 Daremos a análise desse exemplo no artigo "Da Pré-História do Discurso Romanesco" (cf. página 363 desta edição)

ticos ambíguos (metafóricos) na perspectiva intencional de Liênski, transformam-se em símbolos de prosa a duas vozes no sistema do discurso de Púchkin. Naturalmente, são símbolos autênticos da literatura em prosa, saídos do plurilingüismo da linguagem literária que evolui na época, e não uma paródia retórica superficial ou uma ironia.

Essa é a diferença entre a bivocalidade literariamente prática e a univocidade da bissemia ou polissemia monovocal do símbolo poético. A bissemia do discurso bivocal é dialogizada internamente, está prenhe de um diálogo e, de fato, pode gerar diálogos de vozes realmente divididas (não diálogos dramáticos, mas diálogos exasperantes em prosa). Apesar de tudo isso, a bivocalidade poética nunca se esgota nesses diálogos, ela não pode ser inteiramente excluída do discurso, nem por meio de uma desarticulação lógico-racional e de uma distribuição entre os membros de um período monologicamente único (como na retórica), nem por meio de uma ruptura dramática entre as réplicas de um diálogo acabado. Gerando diálogos romanescos em prosa, a bivocalidade autêntica não se esgota neles e permanece no discurso, na linguagem como uma fonte inexaurível de dialogicidade, pois a dialogicidade interna do discurso é o acompanhamento indispensável da estratificação da língua, a conseqüência de sua superpovoação de intenções plurilíngües. E essa estratificação, e a superpovoação e a sobrecarga a ela ligadas, são o companheiro inevitável da transformação histórica, socialmente contraditória, da linguagem.

Se o problema central da teoria da poesia é o problema do símbolo poético, então o problema central da teoria da prosa literária é o problema do discurso bivocal, internamente dialogizado em todos os seus tipos e variantes multiformes.

Para o romancista-prosador, o objeto está enredado pelo discurso alheio a seu respeito, ele é ressalvado, discutido, diversamente interpretado e avaliado, ele é inseparável da sua conscientização social plurívoca. Desse mundo posto em questão, o romancista fala uma linguagem, diversificada e internamente dialogizada. Desta forma, a linguagem e o objeto se revelam para ele no seu aspecto histórico, na sua transformação social plurilíngüe. Para ele não há um mundo além de sua conscientização social e plurilíngüe, e não há linguagem além das intenções plurilíngües que o estratificam, É por isso que também no romance, como na poesia, é possível a unidade profunda, mas singular, da linguagem (mais precisamente, das linguagens) com o seu objeto, com o seu mundo. Como a imagem poética parece nascida e crescida a partir da própria linguagem, como que nela preformada, também as imagens romanescas parecem unidas organicamente à sua linguagem plurivocal, como que preformadas nela, nas entranhas do seu próprio plurilingüismo orgânico. A "estipulação" do mundo e a "reestipulação" da linguagem se entrelaçam no romance num único acontecimento da transformação plurilíngüe do mundo, na conscientização e no discurso sociais.

O discurso poético, em sentido estrito, também deve penetrar no seu objeto através do discurso alheio que o incomoda; ele encontra uma linguagem plurilíngüe e deve penetrar na sua unidade criada (e não dada e acabada) e na sua intencionalidade pura. Mas esse caminho do discurso poético em direção ao seu objeto e à unidade da linguagem, caminho onde o discurso continuamente se encontra e se orienta de forma recíproca com o discurso alheio, permanece nas escórias do processo criativo, é retirado, como o são os andaimes de uma construção terminada; a obra acabada se eleva como um discurso único e objetivamente 23 centrado sobre um mundo "virgem". Essa pureza monovocal e essa franqueza intencional, irrestrita do discurso poético acabado, é obtida a preço de uma certa convencionalidade da linguagem poética.

Se a idéia de uma linguagem poética pura, fora do uso comum. fora da História, uma linguagem dos deuses, nasce no terreno da poesia como uma filosofia utópica dos seus gêneros, então está próxima da prosa literária a idéia de uma existência viva e historicamente concreta das linguagens. A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmico de seu estilo.

---

23 O autor utiliza o adjetivo *priedmiétnii* e *ob'iétnii*, respectivamente, para os conceitos diferentes contidos no termo objetivo em português. Preferimos utilizar o termo *objetal* (de objeto, coisa) no primeiro caso e *objetivo* (concreto, consistente) no segundo, sempre que se tornou possível (N.d.T.).

IV

A PESSOA QUE FALA NO ROMANCE

Nós vimos que o plurilingüismo social, a consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que orquestram o tema do romance, entram no romance seja como estilizações impessoais, mas prenhes de imagens, que falam as linguagens dos gêneros, das profissões e outras linguagens sociais, seja como imagens personificadas do autor convencional, dos narradores ou, finalmente, dos personagens 1.

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas. É por isso que mesmo onde o plurilingüismo fica no exterior do romance, onde o romancista se apresenta com uma só linguagem totalmente fixa (sem distanciamento, sem refração, sem reservas), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significante para todos ou incontestável, que ela ressoa em meio do plurilingüismo, que ela deve ser salvaguardada, purificada, defendida, motivada. Por isso, uma linguagem assim, única e direta, é polêmica e apologética, ou seja, dialogicamente correlata ao plurilingüismo. Com isto, fica determinada uma orientação toda especial - contestável e contestadora - do discurso romanesco; ele não pode esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o circundam.

O plurilingüismo, desta forma, penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance.

Disto se segue uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem.

---

1 Neste capítulo serão utilizados os termos *personagem* e *herói* numa mesma acepção, correspondente ao único termo russo *gueroi* (N.d.T.).

o principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é *o homem que fala e sua palavra.*

Para se compreender de maneira correta esta afirmação é indispensável destacar com toda precisão esses três momentos:

1. No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária. O discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas *representado artisticamente* e, à diferença do drama, *representado pelo próprio discurso* (do autor). Porém, a pessoa que fala e -seu discurso constituem um objeto específico enquanto objeto do discurso: não se pode falar do discurso como se fala dos outros objetos da palavra - os objetos inanimados, os fenômenos, os acontecimentos, etc. O discurso exige procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal. .

2. O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um "dialeto individual". O caráter individual, e os destinos individuais e o discurso individual são, por si mesmos, indiferentes para o romance. As particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social: são linguagens virtuais. Por isso, o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilingüismo.

3. O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideologema.* Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideologema, o discurso se torna objeto de representação no romance e, por isso, este não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato. Além disso, graças à representação dialogizada de um discurso ideologicamente convincente (na maioria das vezes atual e eficaz), o romance favorece o esteticismo e um jogo verbal puramente formalista, menos que todos os outros gêneros verbais. Assim, quando um esteta se põe a escrever um romance, seu esteticismo não se revela absolutamente na construção formal, mas no fato de que o romance representa uma pessoa que fala que é o ideólogo do esteticismo, que desvenda sua profissão de fé, sujeita a uma provação no romance, Assim é *O Retrato de Dorian Gray*, de Wilde; assim são o jovem T, Mann, Henri de Regnier, o jovem Huysmans, Barrès e André Gide, quando iniciantes. Desta maneira, até mesmo o esteta, que elabora um romance, torna-se, neste gênero, um ideólogo que defende e que experimenta suas posições ideológicas, torna-se um apologista e um polemista.

Conforme já dissemos, a pessoa que fala e seu discurso constituem o objeto que especifica o romance, criando a originalidade dese gênero. Mas no romance, naturalmente, não se representa apenas o homem que fala, e este mesmo homem não é representado apenas como falante. O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopéia - mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. É verdade que o romance do século XIX originou uma variante muito importante, onde o personagem é apenas uma pessoa que fala, incapaz de agir e condenado à palavra despojada: aos sonhos, aos sermões passivos, ao didatismo, às reflexões estéreis, etc. Assim, por exemplo, é o "romance russo de provações" do intelectual ideólogo (cujo exemplo mais simples é *Rudin*, de Turguêniev).

Esse personagem que não age é apenas uma das variantes temáticas do herói romanesco. Geralmente o herói age no romance tanto quanto na narrativa épica. A diferença deste do herói épico consiste em que ele não apenas age, mas também fala, e sua ação não tem uma significação geral e indiscutível, ela não se realiza num mundo épico incontestável e significante para todos. Por isso, esta ação sempre necessita de uma ressalva ideológica, ela tem uma posição ideológica definida, que é a única possível e que, por isso, é contestável. A posição ideológica do herói épico é significativa para todo o mundo épico; ele não tem uma ideologia particular, ao lado da qual possam existir outras. Naturalmente, o herói épico pode proferir longos discursos (enquanto que o herói romanesco silencia), no entanto seu discurso não se distingue no plano ideológico (ou se distingue apenas de maneira formal - quanto à composição e ao assunto), e se confunde com o discurso do autor. Mas o autor, também, não destaca sua ideologia: esta se funde à ideologia geral, a única possível. A epopéia tem uma perspectiva única e exclusiva. O romance contém muitas perspectivas, e o herói geralmente age em sua perspectiva particular. Por isso, na narrativa épica, não há homens que falam como representantes de linguagens diferentes: o homem que fala, na realidade, é apenas o autor, e não existe senão um único e exclusivo discurso, que é o do autor.

No romance, também pode se destacar o herói pensante, agente (e naturalmente falante), segundo o desígnio do autor, como cada um deve agir irrepreensivelmente - porém no romance a característica de irrepreensibilidade fica distante do caráter ingenuamente discutível da epopéia. Se a posição ideológica deste personagem não se destaca em relação à ideologia do autor (se se confunde com ela), em todo caso, ela se destaca em relação ao plurilingüismo que a cerca: a posição irrepreensível do personagem se opõe no plano apologético e polêmico ao plurilingüismo. Assim são os personagens irrepreensíveis do romance barroco, os personagens do romance sentimental, por exemplo, Grandison. As condutas destes heróis são esclarecidas ideologicamente e ajustadas com uma visão apologética e polêmica.

A ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico (não apenas num mundo épico), ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra. No entanto, por que não se pode descobrir a posição ideológica do personagem e o mundo ideológico que está em sua base, em suas próprias ações e unicamente nelas, sem precisar se representar seu discurso?

Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que só estas palavras podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor. O romancista pode também não dar ao seu herói um discurso direto, pode limitar-se apenas a descrever suas ações, mas nesta representação do autor, se ela for fundamental e adequada, inevitavelmente ressoará junto com o discurso do autor também o discurso de outrem, o discurso do próprio personagem (cf. as construções híbridas analisadas no capítulo precedente).

Conforme vimos no capítulo precedente, a pessoa que fala no romance não deve ser obrigatoriamente personificada pelo herói principal. Este é apenas uma das formas da pessoa que fala (é verdade, que é a mais importante). As línguas do plurilingüismo entram no romance sob forma de estilizações paródicas impessoais (como nos humoristas ingleses e alemães), estilizações não paródicas, sob o aspecto de gêneros intercalados, sob forma de autores supostos, ou de relatos; finalmente, até mesmo o discurso incontestável do autor, se é polêmico e apologético, isto é, se ele se opõe como uma língua peculiar às outras línguas o plurilingüismo até certo ponto se concentra em si, isto é, não apenas representa, mas também é representado.

Todas estas linguagens, mesmo quando não são encarnadas num personagem, são concretizadas sobre um plano social e histórico mais ou menos objetivado (apenas uma linguagem que não se assemelha a outras pode ser não objetivada) e, por isso, atrás de todas elas, transparecem as imagens das pessoas que falam, em vestimentas concretas sociais e históricas. Para o gênero romanesco, não e a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala.

Se o objeto específico do gênero romanesco é a pessoa que fala e seu discurso, o qual aspira a uma significação social e a uma difusão, como uma linguagem especial do plurilingüismo - então o problema central da estilística do romance pode ser formulado como *o problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem*.

Deve-se dizer que o problema até agora não foi colocado em toda sua amplitude e radicalidade. Também por esse motivo, a particularidade da estilística do romance tem escapado aos pesquisadores. Mas este problema foi pressentido: em relação ao estudo da prosa literária cada vez mais a atenção dos pesquisadores se concentrou sobre fenômenos particulares tais como a estilização da linguagem, a paródia das linguagens, o *skaz*. O que caracteriza estes fenômenos é que. o discurso neles não apenas representa mas é também representado, que a linguagem social (dos gêneros, das profissões, das correntes literárias) se torna objeto de reprodução livre e artisticamente orientada, de reestruturação, de reorganização literária: separam-se os elementos típicos da linguagem, característicos ou até mesmo simbolicamente essenciais. O distanciamento da realidade empírica da linguagem representada pode ser, por isso, muito importante, não apenas no sentido de uma seleção parcial e de um exagero dos elementos disponíveis desta linguagem, mas também no sentido de uma criação livre, no espírito desta linguagem, de elementos que são absolutamente estranhos ao seu empirismo. justamente esta elevação dos elementos das linguagens a símbolos é particularmente característica do *skaz* (Leskov e especialmente Remízov). Além disso, todos estes fenômenos (estilização, paródia, *skaz*) são, conforme foi demonstrado acima, fenômenos bivocais e bilíngües.

Ao mesmo tempo e paralelamente ao interesse suscitado pelos fenômenos da estilização, da paródia e do *skaz*, desenvolveu-se urna curiosidade aguda em relação ao problema da transmissão da fala de outrem e em relação ao problema das formas sintáticas e estilísticas. Este interesse se desenvolveu, em parte, na filologia latino-germânica alemã. Seus representantes, apesar de absorvidos principalmente pelo aspecto lingüístico-estilístico, (ou até mesmo gramatical) da questão, em especial Leo Spitzer, se aproximaram, e muito de perto, do problema da representação literária do discurso de outrem, problema central da prosa romanesca. No entanto, eles não colocaram com toda a clareza o problema da *imagem da linguagem* e mesmo o enfoque da questão da transmissão da fala de outrem não recebeu a amplitude e o rigor necessários.

A transmissão e o exame dos discursos de outrem, das palavras de outrem, é um dos temas mais divulgados e essenciais da fala humana Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc., tem peso específico maior em todos os objetos do discurso.

O tema do sujeito que fala e de sua palavra exige, em toda parte procedimentos formais especiais do discurso. Conforme já dissemos, o discurso como objeto do discurso é um objeto *sui generis* que coloca questões especiais à nossa linguagem.

Por isso, antes de passar às questões da representação literária do discurso de outrem, orientado sobre a imagem da linguagem, é necessário abordar o significado do tema do sujeito que fala e sua palavra dentro da esfera extraliterária da vida e da ideologia. Se todas as formas de transmissão do discurso de outrem, fora do romance, não tiverem uma orientação determinante sobre a imagem da linguagem, todas estas formas serão utilizadas no romance e o fecundarão, transformando-se e submetendo-se nele a uma nova unidade de fins específicos (e vice-versa, o romance revela uma influência poderosa sobre o plano extraliterário e a transmissão da palavra do outro).

O tema do sujeito que fala tem um peso imenso na vida cotidiana. Ouve-se, no cotidiano, a cada passo, falar do sujeito que fala e daquilo que ele fala. Pode-se mesmo dizer: fala-se no cotidiano sobretudo a respeito daquilo que os outros dizem - transmitem-se, evocam-se, ponderam-se, ou julgam-se as palavras dos outros, as opiniões, as declarações, as informações; indigna-se ou concorda-se com elas, discorda-se delas, refere-se a elas, etc. Se prestarmos atenção aos trechos de um diálogo tomado ao vivo na rua, na multidão, nas filas, no *hall*, etc., ouviremos com que freqüência se repetem as palavras "diz", "dizem", "disse", e freqüentemente escutando-se uma conversa rápida de pessoas na multidão, ouve-se como que tudo se juntar num único "ele diz", "você diz", "eu digo". . . E como é importante o "todos dizem" e o "ele disse" para a opinião pública, a fofoca, o mexerico, a calúnia, etc. É necessário considerar também a importância psicológica no cotidiano daquilo que se fala de nós e a importância para nós de como entender e interpretar as palavras dos outros ("hermenêutica do cotidiano"). O alcance de nosso tema não diminui nem um pouco nas esferas mais elevadas e organizadas das relações sociais. Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros. A todo instante se encontra nas conversas "uma citação" ou "uma referência" àquilo que disse uma determinada pessoa, ao que "se diz" ou àquilo que "todos dizem", às palavras de um interlocutor, às nossas próprias palavras anteriormente ditas, a um jornal, a um decreto, a um documento, a um livro, etc. A maioria das informações e opiniões não são transmitidas geralmente, em forma direta, originária do próprio falante, mas referem-se a uma fonte geral indeterminada: "ouvi dizer", "consideram", "pensam", etc. Tomemos um caso bem divulgado do nosso cotidiano: as conversas a respeito de uma sessão pública; todas elas se constroem sobre a relação, a interpretação, a apreciação de diversas refutações verbais, emendas adotadas, etc. Em todas as instâncias, pois, trata-se dos falantes e daquilo que eles dizem; este tema retorna sempre; ou ele rege diretamente o discurso como tema principal, ou acompanha o desenvolvimento de outros temas do cotidiano.

Existem exemplos infinitos da significação cotidiana do tema sobre o sujeito que fala. É suficiente prestar atenção e refletir nas/ palavras que se ouvem por toda parte, para se afirmar que no discurso cotidiano de qualquer pessoa que vive em sociedade (em média), pelo menos a metade de todas as palavras são de outrem reconhecidas como tais, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade (mais exatamente, de parcialidade).

Naturalmente, nem todas as palavras transmissíveis dos outros poderiam - uma vez fixadas na escrita - ser colocadas entre aspas. Este grau de projeção e pureza da palavra de outrem que se exige das aspas no discurso escrito (segundo o desígnio do próprio falante, ou de sua apreciação deste grau) não é muito freqüente no discurso cotidiano.

Além disso, a formalização sintática do discurso alheio transmitido não se esgota absolutamente nos modelos gramaticais do discurso direto e indireto: os meios de introduzi-lo, formá-lo e de destacá-lo são um tanto variados. É necessário considerar isto, para apreciar de maneira correta a nossa afirmação: entre todas as palavras pronunciadas no cotidiano não menos que a metade provém de outrem,

Para a fala cotidiana, o sujeito que fala e sua palavra não é um objeto de representação literária, mas um objeto de transmissão praticamente interessado. Por isso, pode-se falar aqui não das formas de representação, mas apenas dos procedimentos de transmissão. Estes procedimentos são muito variados, tanto no que concerne à formação literário-estilística do discurso alheio, como no que concerne aos procedimentos do enquadramento interpretativo, de sua reconsideração e de sua re-acentuação - desde a literalidade direta na transmissão até a deformação paródica premeditada da palavra de outrem e sua deturpação 2.

---

2 São vários os procedimentos de falsificação da palavra de outrem, quando ela é transmitida, assim como os procedimentos de sua redução ao absurdo graças à sua amplificação posterior, por meio da revelação de seu conteúdo

É necessário observar o seguinte: por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata. O polemista inescrupuloso e hábil sabe perfeitamente que fundo dialógico convém dar às palavras de seu adversário, citadas com fidelidade, a fim de lhes alterar o significado. É particularmente fácil, manipulando-se o contexto, elevar o grau de objetividade da palavra de outrem, provocando reações dialógicas ligadas à objetividade; assim, é muito fácil tornar cômica a mais séria das declarações. A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão); o grau de influência mútua do diálogo pode ser imenso. Por isso, ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de elaboração deste discurso dos Procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissoluvelmente ao outro. Assim como a formação, também o enquadramento do discurso de outrem (o contexto pode de maneira muito remota começar a preparação para a introdução deste discurso) exprime um ato único da relação dialógica com este discurso, o qual determina todo o caráter da transmissão e todas as transformações de acento e de sentido que ocorrem nele no decorrer desta transmissão.

No discurso cotidiano, conforme já dissemos, o sujeito que fala e sua palavra servem como objeto de transmissão interessada de caráter prático, e não de representação. Este interesse prático determina também todas as formas de transmissão cotidiana da palavra de outrem e as transformações desta relacionadas com estas formas - desde as finas nuanças de significado e de acento até as distorções aparentes e grosseiras da composição verbal e literária. Contudo, esta orientação para uma transmissão interessada não exclui certos aspectos de representação. Pois para a apreciação cotidiana, e para adivinhar o significado verdadeiro das palavras de outrem pode ser decisivo saber-se quem fala e em que precisas circunstâncias. A compreensão e o julgamento cotidiano não separam a palavra da pessoa totalmente concreta do falante (o que é possível na esfera ideológica). Além disto, é muito importante situar a conversação; quem esteve presente no ato, que expressão tinha, como era sua mímica ao falar, quais as nuanças de sua entonação enquanto falava, Duran-

---

virtual. Neste domínio alguma luz foi lançada pela retórica e pela arte da discussão - a "heurística".

te a transmissão cotidiana do discurso de outrem, todo este *entourage* da palavra e a personalidade do falante podem ser representados e até mesmo desempenhados (desde uma reprodução exata até um arremedo paródico e um exagero dos gestos e da entonação). Esta representação se submete, no entanto, aos problemas de uma transmissão praticamente interessada e inteiramente condicionada por eles. Naturalmente não se torna necessário falar aqui sobre a representação literária do sujeito falante e da representação literária de sua palavra, quanto mais de sua linguagem. Entretanto nos relatos tradicionais cotidianos, a propósito do sujeito falante já é possível delinear-se procedimentos literários em prosa de uma representação bivocal e até mesmo bilíngüe da palavra de outrem.

Aquilo que foi dito dos sujeitos falantes e das palavras de outrem no cotidiano não sai dos limites superficiais da palavra, seu peso em uma situação dada, por assim dizer; camadas semânticas e expressivas profundas da palavra não entram em jogo.

É diferente o sentido que o tema do falante e de seu discurso, no uso ideológico de nossa consciência, adquire no processo de sua comunhão com o mundo ideológico. A evolução ideológica do homem - neste contexto - é um processo de escolha e de assimilação das palavras de outrem.

O ensino de disciplinas verbais conhece duas modalidades básicas escolares da transmissão que assimila o de outrem (do texto, das regras, dos exemplos): "de cor" e "com suas próprias palavras". Esta última modalidade coloca em pequena escala um problema puramente estilístico para a prosa literária: relatar um texto com nossas próprias palavras é, até um certo ponto, fazer um relato bivocal das palavras de outrem; pois as "nossas palavras" não devem dissolver completamente a originalidade das palavras alheias, o relato com nossas próprias palavras deve trazer um caráter misto, reproduzir nos lugares necessários o estilo e as expressões do texto transmitido. Esta segunda modalidade de transmissão escolar da palavra de outrem “com nossas próprias palavras" inclui toda uma série de variantes da transmissão que assimila a palavra de outrem em relação ao caráter do texto assimilado e dos objetivos pedagógicos de sua compreensão e apreciação.

O objetivo da assimilação da palavra de outrem adquire um sentido ainda mais profundo e mais importante no processo de formação ideológica do homem, no sentido exato do termo. Aqui, a palavra de outrem se apresenta não mais na qualidade de informações, indicações, regras, modelos, etc., - ela procura definir as próprias bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e de nosso comportamento, ela surge aqui como a *palavra autoritária* e como a palavra *interiormente persuasiva.*

Apesar da profunda diferença entre estas duas categorias da palavra de outrem, tanto a autoridade da palavra como sua persuasão interior podem se unir em uma única palavra, ao mesmo tempo, autoritária e interiormente persuasiva. Mas tal unificação raramente é um dado. Geralmente, o processo de formação ideológica caracteriza-se justamente por uma brusca divergência entre as categorias: a palavra autoritária (religiosa, política, moral, a palavra do pai, dos adultos, dos professores, etc.) carece de persuasão interior para a consciência, enquanto que a palavra interiormente persuasiva carece de autoridade, não se submete a qualquer autoridade, com freqüência é desconhecida socialmente (pela opinião pública, a ciência oficial, a crítica) e até mesmo privada de legalidade. O conflito e as inter-relações dialógicas destas duas categorias da palavra determinam freqüentemente a história da consciência ideológica individual.

A palavra autoritária exige de nós o reconhecimento e a assimilação, ela se impõe a nos independentemente do grau de sua persuasão interior no que nos diz respeito; nós já a encontramos unida à autoridade. A palavra autoritária, numa zona mais remota, é organicamente ligada ao passado hierárquico. É, por assim dizer, a palavra dos pais. Ela já foi *reconhecida* no passado. É uma palavra *encontrada de antemão*. Não é preciso selecioná-la entre outras equivalentes. Ela ressoa numa alta esfera, e não na esfera do contato familiar. Sua linguagem é uma linguagem especial (por assim dizer, hierática). Ela pode tornar-se objeto de profanação. Aproxima-se do tabu, do nome que não se pode tomar em vão.

Aqui não podemos entrar no exame das múltiplas variedades da palavra autoritária (por exemplo, a autoridade do dogma religioso, a autoridade reconhecida da ciência, a autoridade do livro de moda), nem tampouco nos graus de seu autoritarismo. Para nossos objetivos, são importantes apenas as particularidades formais da transmissão e da representação da palavra autoritária, comum a todas as suas variantes, a todos os seus graus.

A vinculação da palavra com. a autoridade - reconhecida por nós ou não - distingue e isola a palavra de maneira específica; ela exige distância em relação a si mesma (distância que pode tomar uma coloração tanto positiva como negativa, nossa relação pode ser tanto fervorosa como hostil. A palavra autoritária pode organizar em torno de si massas de outras palavras (que a interpretam, que a exaltam, que a aplicam desta ou de outra maneira) mas ela não se confunde com elas (por exemplo, por meio de comutações graduais), permanecendo nitidamente isolada, compacta e inerte: poder-se-ia dizer que ela exige não apenas aspas, mas um destaque mais monumental, por exemplo, uma escrita especial 3.

---

3 Freqüentemente, a palavra autoritária é a palavra de outrem em língua estrangeira (cf. por exemplo, o caráter diferente da língua dos textos religiosos da maioria dos povos),

É muito mais difícil introduzir modificações de sentido com a ajuda do contexto que o enquadra, sua estrutura semântica é imóvel e amorfa, ou então é acabada e monossêmica, seu sentido se refere ao pé da letra, se torna rígido.

O discurso autoritário exige nosso reconhecimento incondicional, e não absolutamente uma compreensão e assimilação livre em nossas próprias palavras. Também ela não permite qualquer jogo com o contexto que a enquadra, ou com seus limites, quaisquer comutações graduais ou móveis, variações livres criativas e estilizantes. Ela entra em nossa consciência verbal como uma massa compacta e indivisível, é preciso confirmá-la por inteiro ou recusá-la na íntegra. Ela se incorpora indissoluvelmente à autoridade - o poder político, a instituição, a personalidade - com ela permanece e com ela cai. Não se pode separá-la; aprovar um, tolerar o outro, recusar totalmente o terceiro. Por isso também a distância em relação à palavra autoritária permanece constante em toda sua extensão; é impossível aqui o jogo de distância - convergência e divergência, aproximação e distanciamento.

Com tudo isto se determina a originalidade tanto dos meios concretos de formação da própria palavra autoritária, no curso de sua transmissão, como também dos procedimentos do enquadramento pelo contexto. A zona deste contexto deve ser também distante - aqui é impossível um contato familiar. Aquele que percebe e compreende é um descendente distante: a discussão com ele é impossível!

Tudo isto determina também a função possível da própria palavra autoritária na obra literária em prosa, A palavra autoritária não se representa - ela apenas é transmitida. Sua inércia, sua perfeição semântica e rigidez, sua singularização aparente e afetada, a impossibilidade de uma sua livre estilização, tudo isto exclui a possibilidade da representação artística da palavra autoritária. Sua função .no romance é ínfima. Ela não pode ser essencialmente bivocal e ela entra nas construções híbridas. Quando ela se priva completamente de sua autoridade, torna-se apenas um objeto, *uma relíquia, uma coisa.* Ela penetra num contexto literário como um corpo heterogêneo, em torno dela não há jogo, emoções plurivocais, ela não é circundada de diálogos vivos, agitados, e em múltiplas ressonâncias, em volta dela morre o contexto, as palavras secam. Por isso, nunca se conseguiu representar no romance a verdade e a virtude oficialmente autoritária (monárquica, eclesiástica, administrativa, moral, etc.). É suficiente lembrar as tentativas infrutíferas de Gógol e Dostoiévski. Por isso, no romance, um texto autoritário sempre permanece uma citação morta que escapa do contexto literário (por exemplo, os textos evangélicos em ToIstói, no final de *Ressurreição*) 4.

As palavras autoritárias podem encarnar conteúdos diferentes (o autoritarismo como tal, a autoridade, o tradicionalismo, o universaismo, o oficialismo e outros).

Estas palavras podem ter zonas diferentes (um certo grau de afastamento da zona de contato) e diversas relações com o suposto ouvinte compreensivo (um fundo aperceptivo proposto pelo discurso, um certo grau de reciprocidade, etc.).

Na história da língua literária trava-se um conflito com aquilo que é oficial, com aquilo que está afastado da zona de contato, com os diversos aspectos e graus de autoritarismo. Assim, a palavra está integrada na zona de contato e conseqüentemente têm lugar as transformações semânticas e expressivas (entoativas): o enfraquecimento e a redução de seu modo metafórico, a reificação, a concretização, a redução ao nível do cotidiano, etc. Tudo isto foi estudado no plano da psicologia e não do ponto de vista de uma elaboração verbal, no monólogo interior possível do homem em transformação, monólogo de toda uma vida. Diante de nós, apresenta-se o problema complexo das formas deste monólogo (dialogizado).

A palavra ideológica do outro, interiormente persuasiva e reconhecida por nós, nos revela possibilidades bastante diferentes. Esta palavra é determinante para o processo da transformação ideológica da consciência individual: para uma vida ideológica independente, a consciência desperta num mundo onde as palavras de outrem a rodeiam e onde logo de início ela não se destaca; a distinção entre nossas palavras e as do outro, entre os nossos Pensamentos e os dos outros se realiza relativamente tarde. Quando começa o trabalho do pensamento independente experimental e seletivo, antes de tudo ocorre uma separação da palavra persuasiva da palavra autoritária imposta e da massa das palavras indiferentes que não nos atingem.

À diferença da palavra autoritária exterior, a palavra persuasiva interior no processo de sua assimilação positiva se entrelaça estreitamente com a " nossa palavra" 5
.

No fluxo de nossa consciência, a palavra persuasiva interior é comumente metade nossa, metade de outrem. Sua produtividade cria-

---

4 Na análise concreta da palavra autoritária no romance é indispensável ter em mente que a palavra puramente autoritária, em outra época, pode tornar-se uma palavra interiormente persuasiva; isto se refere particularmente à moral.

5 Pois a "nossa palavra" se elabora gradual e lentamente a partir das palavras reconhecidas e assimiladas dos outros, e no início suas fronteiras são quase imperceptíveis.

tiva consiste precisamente em que ela desperta nosso pensamento e nossa nova palavra autônoma, em que ela organiza do interior as massas de nossas palavras, em vez de permanecer numa situação de isolamento e imobilidade. Ela não é tanto interpretada por nós, como continua a se desenvolver livremente, adaptando-se ao novo material, às novas circunstâncias, a se esclarecer mutuamente, com os novos contextos. Além do mais, ela ingressa num inter-relacionamento tenso e num conflito com as outras palavras interiormente persuasivas. Nos. sa transformação ideológica é justamente um conflito tenso no nosso interior pela, supremacia dos diferentes pontos de vista verbais e ideológicos, aproximações, tendências, avaliações. A estrutura semântica da palavra interiomente persuasiva não é terminada, permanece aberta, é capaz de revelar sempre todas as novas possibilidades semânticas em cada um dos seus novos contextos dialogizados.

A palavra interiormente persuasiva é uma palavra contemporânea, nascida numa zona de contato com o presente inacabado, ou tornado contemporâneo; ela se orienta para um homem contemporâneo e para um descendente, como se fosse um contemporâneo.

A concepção particular do ouvinte-leitor compreensivo é constitutiva para ela. Cada palavra implica uma concepção singular do ouvinte, seu fundo aperceptivo, um certo grau de responsabilidade e uma certa distância. Tudo isto é muito importante para se entender a vida histórica da palavra. Ignorar estes aspectos e nuanças conduz à reificação da palavra, à extinção de seu dialogismo natural.

Tudo isto determina os meios de elaboração da palavra interiormente persuasiva em sua transmissão e os processos de seu enquadramento num contexto. Estes processos dão lugar a uma interação máxima da palavra do outro com o contexto, a sua influência dialogizante recíproca, ao desenvolvimento livre e criativo da palavra de outrem, às graduações das transmissões, ao jogo das fronteiras, aos pródromos longínquos da introdução pelo contexto da palavra alheia (seu tema pode ressoar no contexto bem antes do aparecimento da própria. palavra) e às outras peculiaridades que expressam a mesma essência da palavra interiormente persuasiva: o inacabamento de sentido para nós, sua possibilidade de prosseguir, sua vida criativa no contexto de nossa consciência ideológica, inacabado, não esgotado ainda, de nossas relações dialógicas com ela. Nós ainda não ficamos sabendo de tudo a seu respeito, o que ela pode nos dizer, Nós a introduzimos em novos contextos, a aplicamos a um novo material, nós a colocamos numa nova posição, a fim de obter dela novas respostas, novos exclarecimentos sobre o seu sentido e novas palavras "para nós" (uma vez que a palavra produtiva do outro engendra dialogicamente em resposta uma nova palavra nossa).

O processo de elaboração e de enquadramento da palavra interiormente persuasiva podem ser tão flexíveis e dinâmicos que ela pode tornar-se literalmente onipresente no contexto, acrescentando a todas as suas tonalidades específicas e de tempo em tempo se destacando e se materializando totalmente' como palavra do outro isolada e colocada em relevo (cf. as zonas dos personagens). As variações sobre o tema da palavra de outrem são muito difundidas em todos os domínios da criação ideológica, até mesmo no domínio especificamente científico. Assim é toda exposição talentosa e criativa das opiniões qualificativas de outrem: ela sempre permite variações estilísticas livres da palavra do outro, expõe o pensamento do outro no seu próprio estilo, aplicando-o num novo material, numa outra formulação da questão, ela experimenta e recebe uma resposta na linguagem do outro.

Em outros casos menos evidentes, observamos fenômenos análogos, Trata-se, em primeiro lugar, sempre, da poderosa influência da palavra do outro sobre um autor dado. A revelação dessas influências se reduz precisamente à descoberta desta vida semi-oculta, da vida de uma palavra estrangeira, no novo contexto desse autor. Diante de uma influência profunda e produtiva não há aqui nenhuma imitação exterior, nenhuma simples reprodução, mas um desenvolvimento criativo ulterior da palavra estrangeira (mais precisamente semiestrangeira) num contexto novo e em condições novas.

Em todos esses casos, não se trata mais apenas de formas de transmissão da palavra do outro: sempre aparecem também nestas formas embriões de sua representação literária. Mudando-se um pouco o enfoque, a palavra internamente persuasiva se torna facilmente objeto de representação literária. Então a figura do sujeito falante se funde substancial e organicamente em algumas variantes desta palavra persuasiva: a palavra ética (a figura do justo), filosófica (a figura do sábio), sócio-política (a figura do chefe). Havendo um desenvolvimento criativo estilístico e colocando-se à prova a palavra do outro, consegue-se adivinhar e imaginar como vai se comportar um homem autoritário diante das circunstâncias dadas e como ele as esclarecerá pela sua palavra. Neste raciocínio experimental, a figura do homem que fala e sua palavra tornam-se objeto da imaginação literária criativa 6.

Esta objetivação, que põe à prova a palavra persuasiva e a figura do falante, assume uma significação especialmente importante lá onde já se inicia um conflito entre eles, onde por meio dessa objetivação tenta-se escapar de sua influência, ou mesmo denunciá-los. Esse processo de luta com a palavra de outrem e sua influência é imensa na história da formação da consciência individual. Uma palavra, uma voz que é nossa, mas nascida de outrem, ou dialogicamente estimu-

---

6 Sócrates, em Platão, aparece como essa figura literária do sábio e do mestre, posto à prova pelo diálogo.

lada por ele, mais cedo ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro. Este processo se complica com o fato de que diversas vozes alheias lutam pela sua influência sobre a cons- ciência do indivíduo (da mesma maneira que lutam na realidade social ambiente). Tudo isto cria um terreno propício para provar a objetivação da palavra do outro. A conversação com esta palavra internamente persuasiva, que se pretende desmascarar, prossegue, mas se reveste de um outro caráter: interrogam-na e a colocam numa nova posição, a fim de revelar sua fraqueza, descobrir seus limites, sentir seu caráter de objeto. Por isso, semelhante estilização freqüentar temente se torna paródica, mas não grosseiramente paródica - uma vez que a palavra de outrem, tendo sido pouco antes interiormente persuasiva, resiste e freqüentemente começa a ressoar sem qualquer acento paródico. Nesta base nascem representações romanescas bivocais penetrantes, que objetivam o conflito entre a palavra persuasiva do outro e o autor que ela regia outrora (assim é, por exemplo, Evguêni Oniêguin em Púchkin, Petchórin em Liérmontov). Na base do "romance de peripécias" encontra-se muito freqüentemente um processo subjetivo do conflito com a palavra internamente persuasiva do outro e a libertação dela por meio da objetivação. O romance de aprendizagem pode também servir como ilustração, para as idéias que aqui foram expostas, mas nele o processo de escolha da transformação ideológica se revela como tema do romance, enquanto que no romance de peripécias o processo subjetivo do próprio autor permanece fora da obra.

Com relação a isso a obra de Dostoiévski ocupa um lugar exclusivo e peculiar. A interação exacerbada e tensa com a palavra de outro é dada nos seus romances sob duplo aspecto. Em primeiro lugar, nos discursos dos personagens aparece um conflito profundo e inacabado com a palavra do outro no plano da vida ("a palavra do outro a meu respeito"), no plano ético (o julgamento do outro, o reconhecimento ou o não reconhecimento pelos outros, e, enfim, no plano ideológico (a visão de mundo dos personagens como um diálogo inacabado e interminável). As declarações dos personagens de Dostoiévski são a arena de uma luta desesperada com a palavra do outro em todas as esferas da vida e da criação ideológica. É por isso que essas declarações podem servir de excelentes modelos para as formas infinitamente diversas da transmissão e do enquadramento da palavra alheia. Em segundo lugar, as obras (os romances de Dostoiévski) em sua totalidade, enquanto enunciados de seu autor, são igualmente diálogos desesperados, interiormente inacabados, dos personagens entre si (como pontos de vista personificados) e entre o próprio autor e seus personagens; a palavra do personagem não é). superada até o final e fica livre e aberta (como, igualmente, a própria palavra do autor). As peripécias dos personagens e de suas palavras, terminadas enquanto enredo, permanecem internamente inacabadas e não solucionadas nos romances de Dostoiévski 7.

Na esfera do pensamento e do discurso ético e jurídico é evidente a grande significação do tema que diz respeito ao sujeito falante. O homem que fala e sua palavra são aqui apresentados como objeto fundamental da idéia e do discurso. Todas as categorias essenciais do julgamento e da apreciação ética e jurídica são correlacionadas ao sujeito falante enquanto tal: a consciência ("a voz da consciência", "a palavra interior"), a verdade e a mentira, a responsabilidade, a faculdade de agir, a confissão livre e assim por diante. A palavra autônoma, responsável e eficaz é um índice essencial do homem ético, jurídico e político. Os apelos a esta palavra, sua provocação, sua interpretação e sua avaliação, os limites e as formas de sua eficácia (direitos cívicos e políticos), a justaposição das diversas vontades e palavras e etc., têm um peso imenso na esfera ética e jurídica. Basta mostrar, na esfera especial da jurisprudência, a elaboração e a função da análise e da interpretação de testemunhos, declarações, contratos, de todos os documentos e outros aspectos do enunciado do outro, enfim, da interpretação das leis.

Tudo isto requer estudo. Desenvolveu-se a técnica jurídica (e ética) do tratamento da palavra do outro, do estabelecimento de sua autenticidade, do grau de sua exatidão e etc. (por exemplo, a técnica do trabalho do tabelião e outras). Mas jamais se colocaram os problemas relacionados à forma composicional, estilística, semântica e outras. Somente no plano jurídico, ético e psicológico investigou-se o problema da *confissão* durante o processo jurídico (os meios de provocá-la e forçá-la). O material mais impressionante para o tratamento deste problema no plano da filosofia da linguagem (da palavra) é fornecido por Dostoiévski (o problema do pensamento e do desejo verdadeiros, do verdadeiro motivo - por exemplo, em Ivan Karamázov - das suas revelações verbais; a função do "outro"; o problema da investigação, etc.).

A pessoa que fala e sua palavra como objeto de reflexão e do discurso são tratados na esfera da ética e do direito, unicamente em razão do interesse especial destas esferas. A estes interesses especiais e a essas opções estão submetidos todos os processos de transmissão de elaboração e de enquadramento da palavra de outrem. No entanto, mesmo aqui, os elementos da representação literária da palavra alheia

---

7 Cf. nosso livro *Probliémi Tvórtchestva Dostoiévski* (*Problemas da Obra de Dostoiévski*). L., "Pribói" 1929 (na segunda e terceira edições - *Probliémi Poétiki Dostoiévskovo (Problemas da Poética de Dostoiévski)*. M., "Soviétski Pisátel" (O Escritor Soviético) 1963; M., "Khudójestvenaia Literatura" (Literatura de Ficção), 1972). Neste livro são apresentadas as análises estilísticas dos enunciados dos personagens, que revelam as diferentes formas de transmissão e, de enquadramento contextual.

são possíveis, particularmente na esfera da ética: por exemplo, a representação do conflito entre a voz da consciência e as outras vozes do homem ou o diálogo interior do arrependimento, etc. do romance literário em prosa. Os tratados de ética e sobretudo as confissões podem encerrar elementos muito significativos: por exemplo, em Epicteto, em Marco Aurélio, em Santo Agostinho, em Petrarca, estão presentes os embriões do "romance de peripécias" e do "romance de aprendizagem".

Ainda mais significativo é o peso do nosso tema na esfera do pensamento e da palavra religiosa (mitológica, mística, mágica). Seu principal objeto é o ser que fala: uma divindade, um demônio, um anunciador, um profeta. O pensamento mitológico em geral não ignora as coisas inanimadas, mudas. A adivinhação da vontade da divindade, do demônio (bom ou mau), a interpretação dos signos da cólera ou da boa vontade, os presságios, as instruções e, finalmente, a transmissão e a exegese das palavras diretas de Deus (a revelação) de seus profetas, santos, anunciadores - e de modo geral a repercussão e a interpretação da palavra inspirada por Deus (diferente da palavra profana) - eis os atos muito importantes do pensamento e da palavra religiosos. Todos os sistemas religiosos, mesmo os primitivos, possuem à sua disposição um imenso aparato especial e metodológico que transmite e interpreta os diferentes aspectos da palavra divina (hermenêutica).

As coisas são um pouco diferentes para o pensamento científico. Aqui o peso do tema da palavra é relativamente pequeno. As ciências matemáticas e naturais não conhecem absolutamente a palavra como objeto de uma orientação. É evidente que no desenrolar do trabalho científico tem-se ocasião de tratar da palavra de outrem como os trabalhos dos predecessores, como os julgamentos dos críticos e a opinião pública, etc.; ou entrar em contato com diversas formas de repercussão e interpretação das palavras de outrem - o conflito com uma palavra autoritária, a eliminação das influências polêmicas, as referências e citações, etc., - mas tudo isto permanece no processo de trabalho e não diz respeito em nada ao conteúdo objetivo da própria ciência, em cuja composição o sujeito que fala e sua palavra, obviamente, não entram. Todo o aparato metodológico das ciências matemáticas e naturais se orienta para o domínio do *objeto reitificado, mudo* que não se revela na palavra, e que *não comunica nada a respeito de si mesmo*. O conhecimento aqui não está ligado à recepção e à interpretação das palavras ou sinais do próprio objeto a ser conhecido.

Nas ciências humanitárias, à diferença das ciências naturais e matemáticas, surge a questão específica do restabelecimento, da transmissão e da interpretação das palavras de outrem (por exemplo, o problema das fontes na metodologia das disciplinas históricas). Quanto às disciplinas filológicas, o sujeito falante e sua palavra aparecem aqui como objeto fundamental do conhecimento.

A filologia tem seus objetivos específicos, o seu enfoque do objeto - o sujeito falante e sua palavra, que determinam todas as formas de transmissão e de representação da palavra de outrem (por exemplo a palavra como objeto da história da linguagem). No entanto, no campo das ciências humanas (e nos limites da - filologia em sentido estreito) é possível ter-se um enfoque duplo da palavra de outrem enquanto objeto de conhecimento.

A palavra pode ser inteiramente percebida de modo objetal (como uma coisa). Assim é a maioria das disciplinas lingüísticas. Nessa palavra tomada como objeto, o sentido também é reificado: ele não permite nenhuma aproximação dialógica imanente a toda concepção profunda e atual. Por isso o conhecimento aqui é abstrato: ele se desvia inteiramente da significação ideológica da palavra viva - de sua verdade ou de sua mentira, de sua importância ou de sua insignificância, de sua beleza, ou de sua fealdade. O conhecimento dessa palavra objetivada e coisificada carece de toda penetração dialógica num sentido cognoscível e com tal palavra não se pôde conversar.

Entretanto, a penetração dialógica é obrigatória na filologia (pois sem ela não é possível nenhuma compreensão): ela revela novos elementos na palavra (semânticos, no sentido amplo) os quais, uma vez revelados, por meio do diálogo são reificados a seguir. Todo progresso da ciência da palavra é precedido pelo seu "estágio genial": *a relação dialógica com a palavra se aguça*, revelando nela novos aspectos. É este enfoque, precisamente, que se impõe de maneira mais concreta, não se abstraindo à significação ideológica atual da palavra e aliando a objetividade da compreensão à sua vivacidade e seu aprofundamento dialógicos. Nos domínios da poética, da história da literatura (da história em geral, das ideologias), e também num grau significativo na filosofia da palavra, nenhum outro enfoque é possível. Nestes domínios, o mais árido, o mais plano positivismo não pode tratar a palavra de um modo neutro como uma coisa e aqui eu devo não apenas me referir à palavra, mas também falar com ela, a fim de penetrar no seu sentido ideológico, acessível apenas a uma cognição dialógica - que inclui tanto sua valorização como sua resposta.

As formas de transmissão e de interpretação que realizam esta cognição dialógica podem, por pouco profunda e viva que seja a cognição, relacionar-se com uma representação literária bivocal da palavra de outrem. É indispensável observar que o romance também inclui sempre em si um elemento de cognição da palavra de outrem, representada por ele.

Finalmente, é preciso dizer algumas palavras sobre a significação do nosso tema para os gêneros retóricos. Indiscutivelmente, o sujeito falante e sua palavra representam um dos objetos mais importantes do discurso retórico (aqui todos os outros temas são também acompanhados inevitavelmente pelo tema da palavra). O discurso retórico, por exemplo, na retórica judiciária, acusa ou defende o sujeito falante responsável, referindo-se às suas palavras interpreta-as, polemiza com elas, reconstitui com arte as palavras virtuais do acusado ou do cliente (esta livre invenção de palavras não ditas e às vezes de discursos inteiros, é um dos procedimentos mais utilizados pela retórica da Antigüidade: o acusado "teria podido dizer" ou "teria dito"). O discurso retórico se esforça em antecipar as possíveis objeções, ele transmite e justapõe as declarações das testemunhas, etc. O discurso na retórica política apóia, por exemplo, uma candidatura, evoca a personalidade do candidato, expõe e defende seu ponto de vista, suas promessas verbais ou, em caso diverso, ele protesta contra um decreto, lei, ordem, declaração, intervenção, ou seja, contra enunciados verbais precisos, sobre os quais ele está dialogicamente orientado.

O discurso do publicista também diz respeito à palavra e ao homem que é portador da palavra: ele critica um enunciado, um artigo, um ponto de vista, ele polemiza, acusa, ridiculariza, etc. Se ele analisa, uma ação, descobre os pontos de vista que a motivou, e a formula verbalmente acentuando-a como lhe convém - com irônica indignação, etc., isto não significa, obviamente, que a retórica sacrifique um fato, um ato, uma realidade não verbal, em seu discurso. Mas ela diz respeito ao homem social, de quem todo ato essencial é interpretado ideologicamente pela palavra ou diretamente encarnado nela.

Na retórica, a significação da palavra de outrem como objeto é tão grande que freqüentemente acontece a palavra tentar dissimular ou substituir a realidade e com isso ela se estreita e perde sua profundidade. Freqüentemente, a retórica se limita puramente a vitórias verbais sobre a palavra; nesse caso ela degenera num jogo verbal formalista. Repetimos, porém, que a separação, na palavra, da realidade é destruidora para ela mesma: ela definha, perde sua profundidade semântica e sua mobilidade, sua capacidade de ampliar e de renovar seu significado em contextos novos e vivos e, em essência, morre enquanto palavra, pois a palavra significante vive fora dela mesma, isto é, vive de sua direção para o exterior. Entretanto, uma concentração exclusiva sobre a palavra de outrem como objeto não pressupõe em si absolutamente uma ruptura entre palavra e realidade.

Os gêneros retóricos conhecem as formas mais variadas de trans. missão do discurso de outrem, e na maioria dos casos, fortemente dialogizadas. A retórica recorre amplamente a vigorosas reacentuações das palavras transmitidas (freqüentemente até a uma total deformação delas) por meio de um enquadramento correspondente pelo contexto, Os gêneros retóricos são um material extremamente favorável para o estudo das diversas formas de transmissão, deformação e enquadramento do discurso de outrem. Com, base na retórica é possível até elaborar uma representação literária do homem i que fala e daquilo que ele diz; porém, a bivocalidade retórica dessas representações é raramente profunda- com. suas raízes no caráter dialógico da linguagem em transformação ela se constrói não sobre um plurilingüismo substancial, mas sobre discordâncias; na maioria dos casos, ela é abstrata e sucumbe a uma delimitação e a uma subdivisão formal e lógica das vozes.

Por isso é necessário falar de uma bivocalidade retórica particular, distinta da bivocalidade verdadeira da prosa literária, ou, em outras palavras, de uma transmissão retórica e a duas vozes da palavra de outrem (não sem alguns traços literários), distinta da *representação* bivocal no romance, orientada sobre a *imagem da linguagem*.

Em todos os domínios da existência cotidiana e da vida verbal ideológica assim é o significado do tema do sujeito falante e sua palavra. Com base no que foi dito, pode-se afirmar que na composição de quase todo enunciado do homem social. - desde a curta réplica do diálogo familiar até as grandes obras verbal-ideológicas (literárias, científicas e outras) existe, numa forma aberta ou velada, uma parte considerável de palavras significativas de outrem, transmitidas por um ou outro processo. No campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo. Desta forma o enunciado é um organismo muito mais complexo e dinâmico do que parece, se não se considerar apenas sua orientação objetal e sua expressividade unívoca direta.

O fato de que um dos principais objetos do discurso humano é a própria palavra, até hoje não foi ainda suficientemente tomado em consideração, nem apreciado em sua significação radical. Não houve uma abordagem amplamente filosófica de todos os fenômenos que aqui se relacionam, Não foi entendida a especificidade deste objeto do discurso que comanda a transmissão e reprodução da própria palavra de outrem: pode-se falar da palavra do outro somente com a ajuda da própria palavra do outro, é verdade que trazendo a ela nossas' próprias intenções e esclarecendo-a à nossa maneira, pelo contexto. Só é possível falar da palavra, como de qualquer outro objeto, isto é, de maneira temática, sem transmissão dialógica, quando esta palavra é puramente objetivada e reificada; pode-se falar, assim, por exemplo, da palavra na gramática, onde o que particularmente nos interessa é seu invólucro reificado, morto.

O romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas. Em primeiro lugar, todas essas formas são representadas e reproduzidas nos enunciados familiares e ideológicos dos personagens do romance, e também nos gêneros intercalares nos diários, nas confissões, nos artigos de jornal, etc. Em segundo lugar, todas as formas de transmissão dialógica do discurso de outrem podem igualmente depender indiretamente dos problemas da representação literária do sujeito falante e de sua palavra com uma orientação. para a representação da linguagem, submetendo-se com isso a uma transformação literária precisa.

Em que consiste a distinção básica entre todas essas formas extraliterárias de transmissão da palavra de outrem e sua representação literária no romance?

Todas essas formas, mesmo quando elas mais se aproximam de uma representação literária, como por exemplo em certos gêneros retóricos bivocais (as estilizações paródicas) se orientam sempre sobre o enunciado de um indivíduo. São transmissões praticamente interessadas de enunciados individuais de outrem, tornando-se, no melhor dos casos, uma generalização dos enunciados de um modo verbal de outrem, socialmente típico ou característico. Estas formas concentradas sobre a transmissão dos enunciados (seja ela livre ou criativa) não pretendem ver e fixar atrás dos enunciados a imagem de uma linguagem social que se realiza neles sem esgotar-se; trata-se precisamente da imagem e não do empirismo positivo desta linguagem. No romance verdadeiro, sente-se a natureza das linguagens sociais com sua lógica interna e sua necessidade interna atrás de cada enunciado. A imagem revela aqui não apenas a realidade, mas as virtualidades da linguagem dada, seus limites ideais, por assim dizer, e seu sentido total coerente, sua verdade e sua limitação.

Por isso a bivocalidade no romance, diferente das formas retóricas e outras, sempre tende para o bilingüismo, como um fim. Também essa bivocalidade não pode ser manifesta nas contradições lógicas nem nas justaposições puramente dramáticas. É isso que determina a peculiaridade dos diálogos dos romances, que tendem para o limite da incompreensão mútua entre as pessoas que *falam em linguagens diferentes*.

É preciso salientar,mais uma vez que nós entendemos como "linguagem social" não o conjunto dos signos lingüísticos que determinam a valorização dialetológica e a singularização da linguagem, mas precisamente uma entidade concreta e viva dos signos, sua singularização social, a qual pode se realizar também nos quadros de uma linguagem lingüisticamente única, determinando-se pelas transformações semânticas e pelas seleções lexicológicas.

É uma perspectiva sócio-lingüística concreta, que se singulariza no interior da língua abstratamente una. Essa perspectiva lingüística freqüentemente não se submete a uma definição lingüística escrita, mas ela tem em si as virtualidades de uma futura singularização dialetológica: é um dialeto potencial, seu embrião ainda em formação. Durante sua existência histórica, sua transformação plurilíngüe, a língua está cheia destes dialetos potenciais: eles se entrecruzam de múltiplas formas, não se desenvolvem até o fim e morrem, mas alguns florescem e transformam-se em linguagens autênticas. Repetimos: a língua é historicamente real, enquanto transformação plurilíngüe, fervilhante de línguas futuras e passadas, de linguagens aristocráticas afetadas que estão morrendo, de *parvenus* lingüísticos, de incontáveis *pretendentes* a ela, de maior ou. menor sucesso, de maior ou menor envergadura de alcance social, com uma ou outra esfera ideológica de aplicação.

O modelo de tal língua no romance é o de uma perspectiva social, de um ideologema social, fundido no seu discurso, na sua linguagem. Esta imagem não pode, portanto, de forma alguma ser um modelo formalista mas o jogo literário com tais línguas será um jogo formalista. As particularidades formais das linguagens, dos modos e dos estilos no romance são símbolos de perspectivas sociais. As peculiaridades lingüísticas exteriores são freqüentemente utilizadas aqui como indícios auxiliares de uma diferenciação sócio-lingüística, às vezes mesmo sob o aspecto de comentários diretos do autor aos discursos dos personagens. Por exemplo, em *Pais e Filhos*, Turguêniev dá, às vezes, tais indicações sobre as peculiaridades dos usos das palavras ou da pronúncia de seus personagens (convém dizer que são as mais características do ponto de vista sócio-histórico).

Assim, as diferentes pronúncias da palavra "princípios", nesse romance, é um sinal que diferencia mundos histórico-culturais e sociais diferentes: o mundo da cultura dos grandes proprietários de terra dos anos 2O-3O do século XIX na literatura francesa, estranha ao latim e à ciência alemã, e, o mundo da *intelligentsia* multiclasse dos anos 5O, quando o tom era dado pelos seminaristas e pelos médicos educados no latim e na ciência alemã. A pronúncia dura latino-germânica da palavra "princípios" triunfou na língua russa. Mas o vocabulário de Kúkchina, que dizia em lugar de "homem" - "senhor", criou raízes nos gêneros inferiores e médios da língua literária.

Se as observações exteriores e diretas sobre as peculiaridades das linguagens dos personagens são características do gênero romanesco, é evidente que não são elas que criam o modelo da linguagem no romance. Estas observações são puramente objetais: o discurso do autor só diz respeito aqui superficialmente à linguagem caracterizada como uma coisa, não há a dialogização interior, característica da imagem da linguagem. A imagem autêntica da linguagem tem sempre contornos dialogizados a duas vozes e a duas linguagens (por exemplo, as zonas dos heróis dos quais falamos no capítulo precedente).

O papel do contexto que enquadra o discurso representado tem uma significação primordial para a criação de uma imagem da linguagem. O contexto que enquadra, lapida os contornos do discurso de outrem como o cinzel do escultor, e entalha uma imagem de língua no empirismo frusto da vida do discurso; ele confunde e alia a aspiração interior da linguagem de outrem às suas definições exteriores objetivadas. O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico.

Graças a esta aptidão da linguagem que representa uma outra língua, de ressoar ao mesmo tempo fora dela e nela, de falar dela e ao mesmo tempo falar com ela, e por outro lado, a capacidade da língua representada de servir simultaneamente como objeto de representação e de falar por si mesma, pode-se criar imagens das linguagens especificamente romanescas (graças a essa capacidade também podem ser criadas imagens romanescas específicas das línguas). Por isso a linguagem representada para o contexto "enquadrante" do autor será menos que tudo uma coisa, um objeto do discurso mudo e sem reação, que permanece fora dele, como qualquer outro elemento do discurso.

Pode-se. relacionar todos os procedimentos de criação do modelo da linguagem no romance em três categorias básicas: 1. hibridização, 2. inter-relação dialogizada das linguagens,
3. diálogos puros.

Estas três categorias de procedimentos podem ser divididas apenas de modo teórico, pois elas se entrelaçam sem cessar num tecido literário único da imagem.

O que vem a ser a hibridização? É a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências lingüísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas.

Esta amálgama de duas linguagens no interior de um mesmo enunciado, no romance, é propositadamente um processo literário (mais exatamente, um sistema de procedimentos). Porém, uma hibridização involuntária, inconsciente, é uma das modalidades mais importantes da existência histórica e das transformações das linguagens Pode-se realmente dizer que, no fundo, a linguagem e as línguas se transformam historicamente por meio da hibridização, da mistura das diversas linguagens que coexistem no seio de um mesmo dialeto, de unia mesma língua nacional, de uma mesma ramificação, de um mesmo grupo de ramificações ou de vários, tanto no passado histórico das línguas, como no seu passado paleontológico, e é sempre o enunciado que serve de cratera para a mistura 8.

O modelo da linguagem na arte literária deve ser, de acordo com sua própria essência, um híbrido lingüístico intencional devem existir obrigatoriamente duas consciências lingüísticas; aquela que é representada e aquela que representa, pertencente a um sistema de linguagem diferente. Pois, se aqui não houvesse esta segunda consciência representante, esta segunda vontade de representação, não estaríamos diante de uma imagem da linguagem, mas simplesmente de uma *amostra* da língua de outrem , autêntica ou falsa.

A imagem da linguagem, como híbrido intencional é, antes de tudo, um híbrido inconsciente (diferente do híbrido histórico orgânico e lingüisticamente obscuro); é precisamente esta tomada de consciência de uma linguagem por uma outra, é a luz projetada sobre ela por uma outra consciência lingüística. Pode-se construir uma imagem da linguagem, unicamente do ponto de vista de uma outra linguagem, aceita como norma.

Além disso, num híbrido intencional e consciente não se misturam duas consciências lingüísticas impessoais (correlatas de duas linguagens), porém duas consciências lingüísticas *individualizadas* (corre-relatos de dois enunciados e não de apenas duas linguagens) e duas vontades lingüísticas individuais: a consciência e a vontade individuais do autor que representa a consciência e a vontade lingüística individualizada de um personagem representado. Pois é sobre esta linguagem representada que se constroem os enunciados concretos, unitários, e cuja consciência lingüística se vê obrigatoriamente encarnada em certos autores 9 que falam uma linguagem dada e que constroem com ela os enunciados e que, por isso, 'introduzem nas potencialidades da linguagem sua vontade lingüística atualizante. Desta forma, são duas consciências, duas vontades, *duas vozes* e portanto *dois acentos* que participam do híbrido literário intencional e consciente.

Porém, relevando-se o aspecto individual deste híbrido, é preciso, mais uma vez, sublinhar bem que no híbrido literário do romance que constrói a imagem da linguagem, o aspecto individual é indispensável para atualizar a linguagem e para subordiná-la ao conjunto artístico do romance (os destinos das línguas se entrelaçam aqui com

---

8 Estes híbridos históricos inconscientes enquanto híbridos são bilíngües, porém evidentemente, são unívocos. Para o sistema da linguagem literária a hibridização semi-orgânica, semi-intencional é característica.

9 Embora estes "autores" fossem anônimos, eram tipos, como na estilização das linguagens dos gêneros e da opinião pública.

os destinos individuais das pessoas falantes), indissoluvelmente ligado ao elemento sócio-lingüístico. Queremos dizer com isso que o híbrido romanesco não é apenas bivocal e duplamente acentuado (como na retórica), mas bilíngüe; ele inclui não apenas duas consciências sócio-lingüísticas, duas épocas que na verdade não estão inconscientemente misturadas (como no híbrido orgânico), mas se enfrentam conscientemente e lutam sobre o campo do enunciado.

Num híbrido romanesco intencional trata-se não apenas (e não tanto) da mistura de formas e de indícios de duas linguagens e dois estilos, mas principalmente do choque no interior dessas formas, dos pontos de vista sobre o mundo. É por isso que um híbrido literário intencional é um híbrido semântico, porém não abstratamente *semântico*, lógico (como na retórica) mas de *sentido social concreto*.

Evidentemente, no híbrido histórico orgânico não são apenas duas línguas que se misturam, mas também dois pontos de vista sóciolingüísticos (e orgânicos). Aqui, entretanto, trata-se de uma mistura densa e sombria, não de uma justaposição e de uma oposição consciente. No entanto, é necessário precisar que esta mistura surda e sombria de pontos de vista lingüísticos sobre o mundo é profundamente produtiva do ponto de vista histórico nos híbridos orgânicos: está carregada de novas visões de mundo, de novas formas interiores de uma consciência verbal do mundo.

O híbrido semântico intencional é necessariamente dialogizado interiormente (à diferença do híbrido orgânico). Aqui, não se fundem dois pontos de vista, mas se justapõem dialogicamente. Este dialogismo interior do híbrido romanesco como um diálogo de pontos de vista sócio-lingüísticos, não pode ser, é claro, levado até o diálogo individual, sensato, acabado e nítido: está presente nele uma certa espontaneidade orgânica e uma certa irremediabilidade.

Finalmente, a bivocalidade intencional e o híbrido internamente dialogizado possuem uma estrutura sintática bastante específica: nos limites de seu enunciado estão fundidos dois enunciados potenciais, como que duas réplicas de um possível diálogo. É verdade que jamais estas réplicas potenciais poderão se atualizar totalmente, constituir-se em enunciados acabados, mas discernem-se nitidamente as suas formas inacabadas na estrutura sintática do híbrido bivocal. Não se trata aqui, evidentemente, de uma fusão das formas sintáticas de gêneros diferentes, próprias a diferentes sistemas lingüísticos (o que pode existir nos híbridos orgânicos), mas precisamente da fusão de dois enunciados num só. Esta fusão é possível também nos híbridos retóricos univocais (e aqui esta fusão é mesmo sintaticamente mais nítida). O híbrido romanesco se caracteriza pela fusão num só enunciado de dois enunciados socialmente distintos. A construção sintática dos híbridos intencionais é rompida por duas vontades lingüísticas individualizadas.

Em resumo, podemos dizer que a característica do híbrido romanesco é a seguinte: em contraposição à fusão obscura das linguagens nos enunciados vivos, numa língua que evolui historicamente (em essência todo enunciado vivo numa língua viva tem um grau mais ou menos grande e hibridização), o híbrido romanesco é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra linguagem.

A hibridização intencional orientada para a arte literária é um dos procedimentos essenciais da construção da imagem da língua. É necessário observar que, no caso da hibridização, a linguagem que aclara (ordinariamente um sistema da língua literária contemporânea) em certa medida se objetiva até a imagem. Quanto mais ampla e profundamente se aplicar no romance o procedimento da hibridização, com várias linguagens, e não apenas uma, tanto mais objetiva se torna a própria língua que representa e que aclara e que se transforma, afinal, em uma das imagens da linguagem do romance. Exemplos clássicos são o *Dom Quixote*, o romance dos humoristas ingleses (Fielding, Smollet, Sterne) e o romance alemão romântico-humoristico (Híppel e Jean-Paul). Nestes casos, o próprio processo da escrita do romance e a imagem do romancista já, em parte, no *Dom Quixote*, depois em Sterne, em Hippel e Jean-Paul) geralmente se objetiviza. O aclaramento mútuo interiormente dialogizado nos sistemas lingüísticos em seu todo, distingue-se da hibridização em seu sentido próprio. Aqui já não há mais a fusão direta de duas linguagens no interior de um só enunciado - é uma única linguagem que é atualizada e enunciada, mas apresentada *à luz de outra*. Esta segunda linguagem permanece fora do enunciado, não se atualiza.

A forma mais característica e nítida deste aclaramento mútuo das línguas na dialogização interna é a *estilização*. Conforme já foi dito, toda estilização verdadeira é a representação literária do estilo lingüístico de outrem. Obrigatoriamente, aqui são apresentadas duas consciências lingüísticas individualizadas: a que representa (a consciência lingüística do estilista) e a que é para ser representada estilizada. A estilização, difere do estilo direto, precisamente por esta presença da consciência lingüística (da estilística contemporânea e de seu auditório), à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significação novas.

Esta segunda consciência lingüística do estilista e de seus contemporâneos trabalha com o material da linguagem estilizada; o estilista só fala do seu objeto nesta língua a ser estilizada, que lhe é estranha. Mas esta mesma língua estilizada é mostrada à luz da consciência lingüística contemporânea do estilista. A linguagem contemporânea dá um aclaramento especial da língua a ser estilizada: ela separa certos elementos, deixando outros na sombra, cria acentos partículares de seus momentos, como momentos da língua, cria ressonâncias especiais da linguagem a ser estilizada com uma consciência lingüística contemporânea, em uma palavra, cria uma linguagem livre da linguagem do outro, que traduz não só a vontade do que é estilizado, mas também a vontade lingüística e literária estilizante.

Nisto consiste a estilização. Existe um outro tipo de aclaramento mútuo bem próximo dela: é a *variação*. Na estilização, a consciência lingüística do estilista trabalha exclusivamente com o material da linguagem a ser estilizada; ela esclarece e introduz nele seus interesses "de língua de outrem", porém não o seu material alheio contemporâneo. A estilização como tal deve ser mantida até o fim. Se o material lingüístico (a palavra, a forma, o movimento, etc.), penetrou na estilização, é um defeito, um erro, um anacronismo, um modernismo.

Mas esta indisciplina pode se tornar proposital e organizada: a consciência lingüística estilizante pode não só esclarecer a linguagem a estilizar, mas até mesmo receber a palavra e introduzir seu material temático e lingüístico na língua estilizada. Neste caso, não é uma estilização, mas uma variação (que freqüentemente se transforma numa hibridização). A variação introduz livremente um material da língua de outrem nos temas contemporâneos, reúne o mundo estilizado com o mundo da consciência contemporânea, põe à prova a língua estilizada, colocando-a em situações novas e impossíveis para ela.

Tanto o significado da estilização, direta, como da variação é enorme na história do romance, cedendo lugar apenas ao significado da *paródia*. Nas estilizações, a prosa aprendeu a representação artística das línguas; é verdade que se tratava de línguas constituídas e estilisticamente formadas (ou diretamente de estilos), e não das linguagens brutas e freqüentemente ainda em potencial do plurilingüismo vivo (uma linguagem em transformação e ainda sem estilo). A imagem da linguagem criada pela estilização é a mais tranqüila, a mais artisticamente acabada, a que permite um máximo de possível para o esteticismo da prosa romanesca. É por isso que os grandes mestres da estilização tais como Merimée, Henri de Regnier, Anatole France e outros, foram os representantes do esteticismo no romance (acessível a este gênero somente em limites estritos).

O significado da estilização nas épocas de formação das correntes e de linhas estilísticas fundamentais do gênero romanesco constitui um tema especial, que abordaremos no último capítulo histórico do trabalho.

Num outro tipo de aclaramento recíproco internamente dialógico das linguagens, as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as do discurso representado, resistem a elas, representam o mundo real objetivo, não com o auxílio da língua representada, do ponto de vista produtivo, mas por meio de sua destruição desmascaradora. Assim é a *estilização paródica*.

No entanto, esta estilização paródica só pode criar uma imagem de linguagem e um mundo que lhe corresponde, com a única condição de que não seja uma destruição elementar e superficial da linguagem de outrem, como na paródia retórica. Para que ela seja substancial e produtiva, a paródia deve ser precisamente uma estilização paródica, isto é, deve recriar a linguagem, parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissoluvelmente ligado à linguagem parodiada.

Entre a estilização e a paródia distribuem-se, como que entre limites, formas as mais variadas, formas de linguagens mutuamente esclarecidas e híbridos diretos, determinados pelas inter-relações as mais variadas das linguagens, de desejos verbais e discursivos que se encontram no interior de um único enunciado. O conflito que ocorre no interior do discurso, o grau de resistência do discurso parodiado em relação àquele que o parodia, o grau de representação das línguas sociais assim como o grau de sua individualizaçao na representação, o plurilingüismo que o cerca, enfim, sempre funciona como fundo dialógico e ressonador - cria a variedade de procedimentos da representação da língua de outrem.

A justaposição dialógica, no romance, das linguagens puras ao lado das hibridizações, é um recurso potente para se criar modelos de linguagens. A confrontação dialógica das linguagens, e não dos sentidos que elas encerram, traça as fronteiras das linguagens, permite senti-Ias, obriga a entrever suas formas plásticas.

O diálogo do romance enquanto forma composicional está indissoluvelmente ligado ao diálogo das linguagens que ecoa nos híbridos e no pano de fundo dialógico do romance. Por isso, o diálogo no romance é um diálogo de uma espécie particular. Antes de tudo, como já dissemos, ele não pode se esgotar nos diálogos pragmáticos e temáticos dos personagens. Ele carrega em si a multiformidade infinita das resistências dialógicas e pragmáticas do tema, que não o resolvem e nem o podem resolver, as quais apenas ilustram (como uma das numerosas possibilidades) este diálogo profundo e desesperado das linguagens, determinado pela própria transformação sócio-ideológica das linguagens e da sociedade. O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce; aqui a coexistência e a evolução se fundem conjuntamente na unidade concreta e indissolúvel de. uma diversidade contraditória e de linguagens diversas. Este diálogo está carregado de diálogos romanescos saídos pragmaticamente do tema; dele, isto é, do diálogo das línguas, ele empresta seu desespero, seu inacabamento e sua incompreensão, sua concretude vital, sua "naturalidade", tudo aquilo que o diferencia tão radicalmente dos diálogos puramente dramáticos.

Nos diálogos e nos monólogos dos personagens romanescos, as linguagens puras do romance submetem-se à mesma tarefa da criação da imagem da língua.

O próprio argumento se submete à tarefa da correlação e da descoberta mútua das linguagens. O argumento do romance deve organizar o desmascaramento das linguagens sociais e das ideologias, mostrá-las e experimentá-las: a experimentação da palavra, da visão de mundo e, do fundamento comportamental ideológico da ação, a demonstração dos hábitos, dos mundos e dos micromundos sociais, históricos e nacionais (romances descritivos, de costumes e romances geográficos) ou dos mundos sócio-ideológicos de uma época (memórias romanescas, as variantes do romance histórico) ou ainda das idades e gerações ligadas às épocas, aos mundos sócio-ideológicos (o romance de aprendizagem e formação). Em resumo, o argumento do romance serve para a representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos. No romance, realiza-se o reconhecimento de sua própria linguagem numa linguagem do outro, o reconhecimento de sua própria visão na visão de mundo do outro.

Nele se opera a tradução ideológica da linguagem, a superação de seu caráter estranho - que só é fortuito e aparente. A modernização efetiva, a eliminação das fronteiras dos tempos, a descoberta do passado são as características do romance histórico. A criação da representação das linguagens é o problema estilístico primordial do gênero romanesco. Qualquer romance, na sua totalidade, do ponto de vista da linguagem e da consciência lingüística investida nele é um *híbrido*. Mas precisamos sublinhar uma vez mais: um híbrido intencional e consciente, literariamente organizado e não uma amálgama obscura e automática de linguagens (mais precisamente dos elementos das linguagens). O objeto da hibridização intencional do romance é *uma representação literária da linguagem.*

É por isso que o romancista não visa absolutamente uma reprodução lingüística (dialetológica) exata e completa do empirismo das linguagens estrangeiras que ele introduz - ele visa apenas o domínio literário das representações destas linguagens.

O híbrido literário requer um esforço enorme; ele é estilizado de ponta a ponta, pensado, pesado, distanciado. Com isto ele difere da mistura de linguagens dos prosadores medíocres, mistura superficial, irrefletida sem sistema, que freqüentemente destaca a falta de cultura. Nestes híbridos não existe a combinação dos sistemas lingüísticos dominados, mas simplesmente uma mistura dos elementos das linguagens. Não é uma orquestração com ajuda do plurilingüismo, é, na grande maioria dos casos, simplesmente a linguagem direta do autor, impura e não elaborada.

O romance não apenas não dispensa a necessidade de um conhecimento profundo e sutil da linguagem literária, mas requer, além disso, o conhecimento das linguagens do plurilingüismo. O romance requer uma expansão e aprofundamento do horizonte lingüístico, um aguçamento de nossa percepção das diferenciações sócio-lingüísticas.

163

V

DUAS LINHAS ESTILÍSTICAS DO ROMANCE EUROPEU

O romance é a expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento da sua língua como o único centro semântico-verbal do mundo ideológico, e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais, que tanto podem ser "línguas da verdade", como também relativas, objetais e limitadas de grupos sociais, de profissões e de costumes. O romance pressupõe uma descentralização semântico-verbal do mundo ideológico, uma certa dispersão da consciência literária que perdeu o meio lingüístico indiscutível e único do pensamento ideológico, que se encontra entre as línguas sociais nos limites de uma única linguagem e, entre as línguas nacionais, nos limites de uma única cultura (helenística, cristã, protestante) de um único mundo político-cultural (reinos helenísticos, Império Romano, etc.).

Trata-se de uma revolução muito importante e substancialmente radical nos destinos do discurso humano: é a libertação fundamental das intenções semântico-culturais e expressivas do poder de uma língua única e só e, conseqüentemente, trata-se também da perda da percepção da língua como um mito, como uma forma absoluta do pensamento. Para tanto, não basta uma única revelação do plurilingüismo do mundo cultural e das divergências da língua nacional própria; é indispensável revelar a *substancialidade desse fato* e de todas as conseqüências que dele decorrem, o que só é possível em condições sócio-históricas definidas.

Para que se torne,possível um jogo literariamente profundo com as linguagens sociais, é indispensável uma mudança radical da percepção da palavra num plano lingüístico e literário geral. É preciso habituar-se à palavra enquanto fenômeno objetal, característico, mas ao mesmo tempo também intencional, é preciso aprender a perceber a "forma interna" de sua própria língua como se fosse de "outrem"; é preciso aprender a perceber o aspecto objetal, típico, característico não só dos atos, dos gestos e das diversas palavras e expressões, mas também dos pontos de vista, das visões e percepções do mundo que estão organicamente unidas à linguagem que as exprime. Isto só é possível para uma consciência organicamente participante de um universo de línguas que se aclarem mutuamente. Para tanto é necessária a interseção sensível das línguas numa única consciência dada, que participe igualmente dessas várias línguas.

A descentralização do mundo ideológico-verbal, que encontra sua expressão no romance, pressupõe um grupo social fortemente diferenciado, grupo este que se encontra numa interação tensa e essencial com outros grupos sociais. Uma ordem fechada, uma casta, uma classe no seu núcleo estável e internamente uno, se não forem envolvidas pela desintegração nem excluídas do seu equilíbrio interno e da sua auto-suficiência, não podem ser um terreno socialmente produtivo para o desenvolvimento do romance: aqui o fato da variedade das linguagens e das línguas pode ser tranqüilamente ignorado por uma consciência lingüístico-literária do alto de sua linguagem única e autoritariamente indiscutível. Uma variedade de linguagens que se agita além dos limites desse mundo cultural fechado, com sua linguagem literária, pode comunicar aos gêneros inferiores apenas representações puramente objetais privadas de intenções, palavras-coisas sem potencialidades de prosa romanesca. É preciso que o plurilingüismo invada a consciência cultural e a sua linguagem, que lhe penetre até o seu núcleo, que relativize e prive do caráter ingenuamente irrefutável o sistema lingüístico básico da ideologia e da literatura.

Mas isto também é pouco. Mesmo uma coletividade dilacerada pela luta social, se ela permanece fechada e isolada no plano nacional, ainda é um terreno insuficiente para uma profunda relativização da consciência literária e lingüística, para a sua reconstrução num novo modo de prosa. A variedade interna do dialeto literário e do seu ambiente extraliterário, isto é, de toda a composição dialetógica de uma língua nacional dada, deve sentir-se como que envolvida por um oceano de linguagens diferentes e, por sinal, indispensáveis, que se revelam na plenitude da sua intencionalidade, dos seus sistemas mitológicos, religiosos, sócio-políticos, literários, ideológico-culturais e outros. Pouco importa se esse plurilingüismo extranacional não, penetra no sistema da linguagem literária e dos gêneros em prosa (como penetram os dialetos extraliterários da mesma linguagem); esse plurilingüismo exterior irá reforçar e aprofundar as diversas linguagens internas da própria língua literária, irá debilitar o poder das lendas e das tradições que ainda paralisam a consciência lingüística, decomporá o sistema do mito nacional, organicamente soldado à língua e, propriamente, destruirá totalmente o sentimento mítico e mágico da linguagem e da palavra. Uma participação substancial nas culturas e nas línguas de outrem (uma não é possível sem a outra) acarretará inevitavelmente o desmembramento das intenções e da linguagem, do pensamento e da linguagem, da expressão e da linguagem.

Falamos de disjunção no sentido de destruição daquela soldagem absoluta entre o sentido ideológico e a linguagem, pela qual é definido o pensamento mitológico e mágico. A soldagem absoluta entre a palavra e o sentido ideológico concreto é, sem dúvida, uma das particularidades constitutivas essenciais do mito, que, por um lado, determina a evolução, das representações mitológicas, e, por outro, uma percepção especifica das formas lingüísticas, dos significados e das combinações estilísticas. O pensamento mitológico, em poder da sua linguagem que engendra por si só a realidade mitológica, dá suas próprias relações e inter-relações lingüísticas como relações e inter-relações dos momentos da própria realidade (passagem das categorias e dependências lingüísticas para as categorias teogônicas e cosmogônicas); mas também a linguagem está em poder das imagens do pensamento mitológico, que paralisam o seu movimento intencional, dificultando às categorias lingüísticas se tornarem comuns (acessíveis) e flexíveis, formalmente mais puras (em conseqüência da sua soldagem com as relações concretamente reificadas), e que limitam as possibilidades expressivas da palavra 1.

Naturalmente, esse poder pleno do mito sobre a linguagem e da linguagem sobre a percepção, e a concepção da realidade se encontra no passado pré-histórico e, portanto, inevitavelmente hipotético da consciência lingüística 2. Mas mesmo depois que o absolutismo desse poder foi há muito tempo revogado (já nas épocas históricas da consciência lingüística), o senso mitológico da autoridade lingüística e a imediatez da atribuição de toda significação e de toda expressão à sua unidade incontestável, são suficientemente fortes em todos os gêneros ideológicos elevados para excluir a possibilidade de uma utilização essencialmente artística da diversidade lingüística nas grandes formas da literatura. A resistência de uma linguagem canônica única, fortalecida pela unidade ainda inabalável do mito nacional, é ainda forte demais para que o plurilingüismo possa relativizar e descentralizar a consciência, lingüístico-literária. Esta descentralização ideológico-verbal só ocorrerá quando a cultura nacional perder o seu caráter fechado, e autônomo, quando ela tomar consciência de si entre as outras culturas e línguas. Com isso serão revolvidas as raízes do sen-

---

1 Não podemos entrar aqui na essência do problema da relação recíproca entre a linguagem e o mito. Nas obras a esse respeito, esse problema foi tratado, até recentemente, no plano psicológico com uma orientação sobre o folclore e sem ligação com os Problemas concretos da história da consciência lingüística, (Steinthal, Lazarus, Wundt e outros). Entre nós, esses problemas foram colocados em suas relações substanciais por Potebniá e Vesselóvski.

2 Pela primeira vez esse domínio hipotético começa a se tornar apanágio da ciência na "paleontologia dos significados" dos jafetólogos.

timento mítico de uma linguagem que se baseia na fusão absoluta do sentido ideológico com a língua; será despertado um sentimento agudo das fronteiras da língua, fronteiras sociais, nacionais e semânticas; a língua revelar-se-á em todo o seu caráter humano; atrás das palavras, das formas, dos estilos começarão a transparecer os personagens caracteristicamente nacionais e tipicamente sociais, as representações dos falantes, e ainda atrás de todos os estratos da linguagem, mesmo os mais intencionais, as linguagens dos gêneros ideológicos elevados. A linguagem (mais Precisamente, as linguagens) tornar-se-á ela mesma uma representação literariamente acabada de uma percepção e de uma visão de mundo de caráter humano. Encarnação irrefutável e única do sentido e da verdade, a linguagem tornar-se-á uma das hipóteses possíveis do sentido.

A questão se apresenta de forma análoga quando a linguagem literária, só e única, é a linguagem de outrem. È necessária a desintegração e a queda da autoridade religiosa, política e ideológica que a ela se liga. No processo dessa desintegração também vai amadurecendo a consciência lingüística descentralizada da prosa literária que se apóia no plurilingüismo social das línguas nacionais faladas.

Assim surgem os embriões da prosa romanesca no mundo de línguas e linguagens diferentes da época helenística, da Roma imperial, no processo da desintegração e da queda da centralização ideológico-lingüística da Igreja medieval. Assim, também na Idade Moderna, o florescimento do romance está sempre ligado à desintegração de sistemas ideológico-verbais estáveis e, em contrapartida, ao fortalecimento e à intencionalização da diversidade lingüística tanto nos limites do próprio dialeto como fora dele.

O problema da prosa romanesca da Antigüidade é muito complexo. Aqui os embriões de uma prosa bilíngüe e bivocal autêntica nem sempre satisfizeram o romance enquanto construção composicional e temática definida, e, sobretudo, floresceram mesmo em outras formas de gênero: nas novelas realistas, nas sátiras 3, em algumas formas biográficas e autobiográficaS4, em alguns gêneros puramente retóri-

---

3 São amplamente conhecidos os auto-retratos irônicos das sátiras de Horácio. Uma orientação humorística em relação ao próprio "eu" nas sátiras sempre inclui elementos de uma estilização paródica dos comportamentos habituais, dos pontos de vista de outrem e das opiniões correntes. Ainda mais próximas de uma orquestração romanesca do significado são as sátiras de Marcus Varrão; pelos fragmentos conservados pode-se julgar a existência da estilização paródica e do discurso erudito da prédica moral.

4 Há elementos de orquestração pelo plurilingüismo e embriões de um estilo de prosa autêntica na *Apologia de Sócrates*. Geralmente, a imagem de

cos (por exemplo, na diatribe) 5, nos gêneros epistolares 6. Aqui en. contram-se por toda parte embriões de uma orquestração autentica. mente prosaica do significado por meio do plurilingüismo. Neste plano bilíngüe de prosa autêntica são construídas também as variantes do "romance do asno" (do falso Lúcio e do falso Apuleio) que chegou até nós, e o romance de Petrônio.

Foi na Antigüidade que se constituíram os mais importantes elementos do romance bivocal e bilíngüe que, na Idade Média e na Idade Moderna, exerceram uma influência poderosa sobre as principais variantes do gênero romanesco: o romance de provações (a sua variante hagiográfico-confessional de problemas e de aventuras, até Dostoiévski e até os nossos dias), o romance de aprendizagem e de transformação, sobretudo a sua variante autobiográfica, o romance satírico de costumes e outros, ou seja, justamente aquelas variantes do gênero romanesco que introduzem diretamente na sua composição um plurilingüismo do dia-a-dia e de gêneros inferiores. Mas na própria Antigüidade esses elementos, dispersos por diversos gêneros, não se confundiram na única corrente caudalosa do romance, mas simplesmente determinaram-se apenas como exemplos isolados, simplificados dessa linha estilística do romance (Apuleio e Petrônio).

Os romances ditos "sofistas" se relacionam a uma linha estilística bem outras 7. Esses romances se caracterizam por uma estilização rígida e sistemática de todo o material, isto é, por um comedimento monológico (abstrato-idealizador) do estilo. Entretanto, são justamente os romances sofistas que parecem exprimir composicional, temática e mais completamente a natureza do gênero romanesco da Antigüidade. Eles também tiveram uma influência poderosíssima sobre o desenvolvimento das variantes de gêneros elevados do romance

---

Sócrates e das suas palavras assume, em Platão, um caráter autêntico de prosa. Mas são particularmente interessantes as formas da autobiografia cristã e helenística tardia que compuseram a história confessional da conversão com elementos do romance de aventuras e de costumes, que chegamos a conhecer (as próprias obras não foram conservadas): Dion Crisóstomo, Justíno (o mártir), Cipriano e o assim chamado Cicio das Lendas Clementinas. Finalmente, encontramos os mesmos elementos também em Boécio.

5 De todas as formas retóricas do helenismo, é a diatribe que comporta a maior quantidade de potencialidades de romance em prosa- ela admite e chega até a exigir a diversidade dos modos verbais, a reprodução dramatizada e paródico-irônica dos pontos de vista de outrem, admite a mistura de versos com prosa, etc. Mais adiante veremos a relação das formas retóricas com o romance.

6 Basta citar as cartas de Cícero a Aticus.

7 Cf. B. Griftsóv. *Teória Romana* (Teoria do Romance), Moscou, 1927, e também o artigo introdutório à tradução do romance de Aquiles Tatius *Lievkippa i Klitofont* (Leucippes e Clitofontes) de A. Boldiriév (edição da "Vsiemírnaia Literatura" (Literatura Universal), Moscou, GIZ, 1925); no artigo é esclarecido o problema do romance sofista.

europeu até o século XIX: o romance medieval, o romance galante dos séculos XV e XVI (o *Amadis* e sobretudo o romance pastoril), o romance barroco e, finalmente, até mesmo o romance dos iluministas (por exemplo, Voltaire). Eles mesmos determinaram, em medida considerável, também as noções teóricas sobre o gênero romanesco e os seus requisitos que predominariam até o final do século XVIII 8.

A estilização abstrato-idealizante do romance sofista admite, mesmo assim, uma certa diversidade de modos estilísticos, o que é impossível numa diversidade de partes e gêneros construtivos e relativamente independentes que entram com muita abundância na composição do romance: a narração do autor e os relatos dos personagens e das testemunhas, a descrição do país, da natureza, das cidades, das curiosidades, das obras de arte, descrições estas que almejam um acabamento e valores especiais determinados, raciocínios que também visam o esgotamento completo dos seus temas científicos, filosóficos e morais, aforismos, narrações intercaladas, discursos retóricos relativos a formas retóricas diversas, cartas, diálogos desenvolvidos, etc. É verdade que o grau de autonomia estilística dessas partes não corresponde rigidamente ao grau de sua autonomia construtiva e do aspecto acabado do gênero, mas o principal é que todos eles parecem igualmente intencionais e igualmente convencionais, se encontram num único plano semântico-vocabular e exprimem simultânea e diretamente as intenções do autor.

No entanto, o próprio convencionalismo e a extrema conseqüência (abstrata) dessa estilização são específicas de per si. Por trás delas não há nenhum sistema ideológico, uno, fundamental , sólido, religioso, sócio-político, filosófico, etc. O romance sofista é ideologicamente descentralizado de modo absoluto (como também toda a retórica da "segunda escola de sofistas"). Aqui a, unidade de estilo está abandonada à própria sorte, não está arraigada a nada, não é corroborada pela unidade de um mundo ideológico-cultural; a unidade desse estilo é periférica e "vocabular". A própria abstração e o extremo alheamento dessa estilização falam do oceano de plurilingüismo substancial, de onde emerge a unidade verbal dessas obras, emerge sem superar de modo algum esse plurilingüismo por meio da integração no seu objeto (como na poesia autêntica). Mas, infelizmente, não sabemos em que medida esse estilo estava previsto para ser percebido precisamente sobre o fundo desse plurilingüismo, Pois absolutamente não está excluída a possibilidade de uma correlação

---

8 Estas idéias encontram sua expressão no primeiro e abalizadíssimo estudo particular sobre o romance, o livro de Huet (167O). No campo dos problemas particulares do romance antigo, este livro só foi encontrar um continuador no trabalho de Erwin Rohde, ou seja, somente depois de duzentos anos (1876).

dialógica dos seus elementos com as principais línguas do plurilingüismo. Não sabemos, por exemplo, que funções assumem aqui as reminiscências múltiplas e heterogêneas, das quais esses romances estão repletos: uma função diretamente intencional, como a reminiscência poética, ou outra, uma função prosaica, isto é, quem sabe estas reminiscências sejam formações bivocais. Seriam as digressões e as sentenças sempre diretamente intencionais, sem ambigüidades? Não teriam elas com freqüência um caráter irônico e francamente paródico? No conjunto dos casos seu próprio lugar composicional nos obriga a imaginar isto. Assim, nos locais onde as digressões longas e abstratas assumem uma função de retardamento e interrompem a narrativa no seu momento mais agudo e tenso, sua própria inoportunidade (sobretudo quando as digressões pedantes e circunstanciais prendem-se a um motivo propositalmente fortuito) lança sobre elas uma sombra de objetivação e obriga a pressentir uma estilização paródica 9.

A paródia, se não é grosseira (ou seja, precisamente quando ela é em prosa literária), é geralmente muito difícil que revele o seu segundo contexto sem conhecer o seu fundo verbal alheio. Provavelmente, na literatura mundial não são poucas as obras de cujo caráter paródico nós hoje nem suspeitamos. Na literatura mundial, os discursos pronunciados de forma totalmente incondicional e puramente monovocal são, sem dúvida, muito poucos. Mas nós consideramos a literatura mundial a partir de uma ilhota muito limitada no tempo e no espaço, uma ilhota de cultura verbal monotônica e monofônica. E, como veremos adiante, existem certos tipos e variantes de discurso bivocal, cuja bivocalidade é dificilmente percebida e que, ao sofrerem uma reacentuação monovocal direta, não perdem a plenitude do seu significado literário (elas se confundem com a massa dos discursos diretos do autor).

A presença de uma estilização paródica e de outras variedades do discurso bivocal no romance sofista é indiscutível 1O, mas é difícil dizer qual a sua importância nele. Para nós, perdeu-se, em grande medida, aquele fundo semântico-verbal plurilíngüe, sobre o qual ressoavam esses romances e com o qual eles estavam dialogicamente correlacionados. É possível que esta estilização abstrata, retilínea que, nesses romances, nos parece um tanto monótona e trivial, tenha parecido mais viva e mais variada sobre o fundo do plurilingüismo da

---

9 Cf. a forma extrema deste procedimento em Sterne e, com oscilações mais variadas dos graus de parodização, em Jean-Paul.

1O Assim, Boldiriév, no artigo citado, assinala a utilização paródica por Aquiles Tatius do motivo tradicional do sonho premonitório. Boldiriév, ademais julga o romance de Tatius um desvio do tipo tradicional, que se aproxima do romance cômico de costumes.

época, pois participava do jogo bivocal com os momentos desse pluringüismo, e dialogizava com eles.

O romance sofista deu início à *primeira linha estilística do romance europeu* (como convencionalmente a denominaremos). À diferença da segunda linha, que, na Antigüidade, apenas preparava-se em gêneros mais heterogêneos e ainda não tinha tomado a forma de um tipo romanesco acabado (este tipo fechado da segunda linha não pode ser considerado nem romance do tipo de Apuleio nem do tipo de Petrônio), a primeira linha encontrou no romance sofista uma expressão suficientemente completa e acabada que, como já foi dito, determinou toda a sua história ulterior. Sua principal característica é uma linguagem única e um estilo único (mais ou menos severo e comedido); o plurilingüismo permanece fora do romance, mas o determina como um fundo dialogizante, com o qual estão correlacionados de maneira polêmica e apologética a linguagem e o mundo do romance.

E na história posterior do romance europeu nós observamos as mesmas duas linhas principais do seu desenvolvimento estilístico. A segunda linha, à qual pertencem os maiores representantes do gênero romanesco (suas variantes e obras individuais), introduz o plurilingüismo social na composição do romance, orquestrando com ela o seu sentido e, com freqüência, renunciando totalmente ao discurso direto e puro do autor. A primeira linha, tendo sofrido de modo mais forte a influência do romance sofista, -deixa (basicamente) o plurilingüismo do lado de fora, ou seja, fora da linguagem do romance; esta linguagem é estilizada de modo especificamente romanesco. Todavia, como foi dito, ela é disposta para ser percebida justamente sobre o fundo do plurilingüismo, com cujos diversos momentos está dialogicamente correlacionada. A estilização abstrata, idealizante desses romances determina-se, conseqüentemente, não só pelo seu objeto e pela expressão direta do falante (como no discurso puramente político), mas também pelo discurso de outrem, pelo plurilingüismo. Esta estilização implica um olhar sobre as linguagens de outrem, sobre outros pontos de vista e outros horizontes semântico-objetais. Assim se apresenta uma das diferenças mais substanciais entre a estilização romanesca e a poética.

Tanto a primeira como a segunda linha estilística do romance dividem-se, por sua vez, numa série de variantes estilísticas singulares. Finalmente, ambas as linhas se cruzam e de diversas maneiras se misturam, isto é, a estilização do material une-se à sua orquestração plurilíngüe.

Algumas palavras, agora, sobre o romance de cavalaria clássico em versos.

A consciência lingüístico-literária (e, de modo mais amplo, lingüístico-ideológica) dos criadores e dos ouvintes desses romances, era complexa: por um lado, ela era social e ideologicamente centralizada, constituindo-se sobre o terreno firme e consistente de uma sociedade de castas e classes. Essa consciência era quase que de casta, pelo seu caráter social seguro, fechado e pela sua auto-suficiência. Mas, ao mesmo tempo, essa consciência não possuía uma linguagem única, organicamente ligada ao mundo uno, ideológico-cultural. do mito, das lendas, das crenças, das tradições, dos sistemas ideológicos. Do ponto de vista lingüístico-cultural, ela era profundamente descentralizada e, num grau significativo, internacional. Para essa consciência lingüístico-literária, era constitutiva principalmente a ruptura entre a linguagem e o material, por um lado, e entre o material e a realidade contemporânea, por outro. Ela vivia num mundo de línguas e culturas estrangeiras. Foi no processo de sua elaboração, de sua assimilação, de sua subordinação à unicidade de uma perspectiva de casta e de classe, e dos seus ideais, e, enfim, no processo de sua oposição ao plurilingüismo das classes populares inferiores circunstantes, que se constituiu e se formou a consciência lingüístico-literária dos autores e dos ouvintes do romance de cavalaria em. versos. Ela se relacionava ininterruptamente com discursos e mundos de outrem: a literatura antiga, as primeiras lendas cristãs, lendas celtas e bretãs (mas não o epos nacional e popular, que atingiu seu florescimento na mesma época do romance de cavalaria, de modo paralelo a ele, mas independentemente e sem qualquer influência sobre ele); tudo isso servia de material heterogêneo e plurilíngüe (o latim e as línguas nacionais), de que, ao superar seu caráter estrangeiro, se revestia a unidade da consciência de classe e de casta do romance de cavalaria. A tradução, a adaptação, a reinterpretação, a reacentuação, uma orientação recíproca multigradual com o discurso e a intenção de outrem, este foi o processo de formação da consciência literária que deu origem ao romance de cavalaria. Ainda que nem todas as etapas desse processo de orientação mútua com o discurso de outrem não tenham sido realizadas pela consciência individual deste ou daquele criador do romance de cavalaria, todavia, esse processo realizava-se na consciência lingüístico-literária da época e determinava as obras de indivíduos isolados. O material e a linguagem não eram dados numa unidade absoluta (como para os criadores do epos), mas eram dissociados, desmembrados e obrigados a se procurarem um ao outro.

Com isso também se determina a originalidade do estilo do romance de cavalaria. Nele não há nem um grão de ingenuidade lingüística e narrativa. A ingenuidade (se é que ela existe no romance) deve ser atribuída à unidade social sólida, ainda não desagregada. Essa unidade soube penetrar em todos os elementos do material de outrem soube reformá-los e reacentuá-los em tal medida que o mundo desses romances nos parece um mundo epicamente uno. Efetivamente, o romance de cavalaria clássico, em versos, encontra-Se na fronteira entre o epos e o romance, mas apesar disso ele ultrapassa-a de modo evidente para o lado do romance. Os modelos desse gênero, mais profundos e mais perfeitos, como o *Parzival* de Wolfram, já são autênticos romances. O *Parzival* não pode ser relacionado de modo algum com a primeira linha estilística pura do romance, Ele é o primeiro romance alemão profunda e essencialmente a duas vozes, que soube fazer coincidir a intransigência das suas intenções com um respeito sutil e sábio das distâncias relativas à linguagem, com a leve objetividade e relatividade dessa linguagem, mal saída dos lábios do autor com um sorriso zombeteiro 11. Do ponto de vista lingüístico, ocorre o mesmo com os primeiros romances em prosa. O momento da tradução e da remodelação aparece aqui de modo mais rígido e grosseiro. Pode-se mesmo dizer *que a prosa romanesca européia nasce e é elaborada num processo de tradução livre (transformadora) de obras de outrem.* Somente no processo de nascimento da prosa romanesca francesa o momento da tradução, em sentido próprio, não foi tão característico; aqui o mais importante para esse processo é o momento da "translação" dos versos épicos em prosa. Mas o nascimento da prosa romanesca na Alemanha é evidentemente simbólico: ela é criada por uma aristocracia francesa germanizada, que recorre à tradução e à translação da prosa ou dos versos franceses. Assim teve início a prosa romanesca na Alemanha.

A consciência lingüística dos criadores do romance em prosa era totalmente descentralizada e relativizada. Ela vagueava livremente entre as linguagens, à procura dos seus materiais, separando com facilidade qualquer material de qualquer linguagem (entre as acessíveis) e fazendo com que ele participasse da sua linguagem e do seu mundo. E essa "sua linguagem", ainda instável, ainda em formação, não oferecia nenhuma resistência ao tradutor-translador. Como resultado, tem-se uma ruptura completa entre a linguagem e o material, sua profunda indiferença recíproca. Desta alienação mútua da língua e do material nasceu o "estilo" específico dessa prosa.

Em suma, aqui não se pode nem mesmo falar de estilo, mas apenas de forma da exposição. È justamente aqui que ocorre a substituição do estilo pela exposição. O estilo é definido por uma relação

---

11 *Parzival* é o primeiro romance ligado a um problema e o primeiro romance de formação. Esta variante de gênero, que difere do romance de aprendizagem puramente didático (retórico), de preferência a uma voz (*Ciropedia, Telêmaco, Emílio*) exige um discurso a duas vozes. A forma original dessa variante é o romance de aprendizagem humorístico com uma forte tendência paródica.

criativa e substancial do discurso com o seu objeto, com o próprio falante e com o discurso de outrem; ele tende a fazer com que o material se comunique organicamente com a linguagem e a linguagem com o material. O estilo absolutamente não apresenta, além dessa exposição, um dado formalizado e literariamente elaborado; ou o estilo penetra espontanea e diretamente no objeto, como na poesia, ou refrange suas intenções, como na prosa literária (pois também o romancista-prosador não expõe a linguagem de outrem, mas constrói a sua representação literária). Assim, o romance de cavalaria em versos, embora também determinado por uma ruptura entre material e linguagem, supera essa ruptura, faz o material participar da linguagem e cria uma variante particular do autêntico estilo romanesco 12. Mas a primeira prosa romanesca européia nasce e se forma precisamente como *prosa da exposição*, o que por muito tempo determinou o seu destino.

Naturalmente, não só o próprio fato em si da tradução livre dos textos de outrem e nem só o internacionalismo cultural dos seus criadores determinam a especificidade dessa prosa da exposição (pois tanto os criadores como os ouvintes do romance de cavalaria em versos eram suficientemente internacionais do ponto de vista cultural), mas, em primeiro lugar, o fato de que esta prosa já não tinha uma base social única e sólida, nem uma independência grupal serena e segura.

Como se sabe, a imprensa exerceu um papel excepcionalmente importante na história do romance de cavalaria em prosa, tendo alargado e misturado socialmente o seu auditório 13. Ela mesma auxiliou na tradução, essencial para o gênero romanesco, do discurso no registro mudo da percepção. Esta desorientação social do romance em prosa aprofunda-se cada vez mais no seu desenvolvimento posterior, inicia-se a peregrinação social do romance de cavalaria criado nos séculos XIV e XV, peregrinação esta que terminará com a sua transformação em "literatura popular" destinada aos grupos sociais inferiores, de onde será novamente tirada pela consciência, orientada para a literatura, dos românticos.

Detenhamo-nos um pouco sobre a especificidade desse primeiro discurso do romance em prosa, separado do material e não penetrado por uma ideologia social única, envolto por línguas e linguagens diversas, que não lhe servem nem de apoio, nem de centro. Este discurso

---

12 O próprio processo das traduções e assimilações do material de outrem realiza-se aqui não na consciência individual dos criadores do romance: esse processo é longo e gradual, realiza-se na consciência lingüístico-literária da época; a consciência individual não o iniciou nem terminou, apenas participou dele.

13 No final do século XV e início do XVI saem edições impressas de quase todos os romances de cavalaria existentes até esta época.

errante e não arraigado a nada deveria tornar-se especificamente convencional; não se trata da convenção estabelecida do discurso poético, mas daquela convenção que é o resultado da impossibilidade de utilizar literariamente e dar uma forma completa ao discurso, em todos os seus momentos.

Separado do material e da unidade ideológica sólida e orgânica, o discurso revela muita coisa de supérfluo, de desnecessário, ele não se presta a uma interpretação autenticamente literária. Tudo o que é supérfluo no discurso deve ser neutralizado, ou de alguma forma organizado para que não atrapalhe; é preciso tirar o discurso da condição de matéria bruta. Uma convenção específica serve a esse fim: tudo o que não pode ser interpretado reveste-se de uma forma convencional, padronizada, é aplainado, homogeneizado, polido, ornado, etc. Tudo o que é desprovido de interpretação autenticamente literária deve ser substituído por, aquilo que é convencionalmente ornamental e de ampla aceitação.

O que um discurso, arrancado tanto de seu material como de sua unidade ideológica, pode fazer com sua representação sonora, com a inesgotável riqueza de suas diversas formas, matizes, nuanças de sua estrutura sintática e entonacional, com a sua inesgotável polissemia objetal e social? O discurso da exposição não precisa de tudo isso, pois tudo isso não pode ser organicamente unido ao material, não pode ser penetrado pelas intenções. Por esse motivo, tudo submete-se a uma organização externa convencional: a representação sonora tende para uma harmonia vazia, a estrutura sintática e entonacional para uma leveza e facilidade vazias ou para uma complexidade retórica e um empolamento também vazios, para um ornamentalismo exterior; a polissemia semântica para uma monossemia vazia. Naturalmente, a prosa da exposição pode ornar-se abundantemente com tropos poéticos, mas eles ficam sem um significado poético autêntico.

Desta forma, a prosa da exposição como que legaliza e canoniza a ruptura absoluta entre linguagem e material, encontra para ele uma forma de superação estilística, convencional e imaginária. A partir deste momento, essa prosa torna-se acessível a qualquer material de qualquer fonte. Para ela a linguagem é um elemento neutro e ainda agradável e adornado, que permite concentrar-se sobre a atração, a significação externa, a agudeza, o aspecto tocante do próprio material.

É nessa direção que tem prosseguimento a evolução da prosa expositiva no romance de cavalaria até atingir o seu apogeu no *Amadis* 14 e posteriormente no romance pastoril. Todavia, no decorrer

---

14 O *Amadis*, separado das suas raízes espanholas, transformou-se num romance totalmente internacional.

desse desenvolvimento a prosa da exposição enriquece-se com novos momentos importantes, que lhe permitem aproximar-se do autêntico estilo romanesco e determinar a primeira linha estilística fundamental do desenvolvimento do romance europeu. É verdade que a reintegração e a interpenetração orgânicas plenas da linguagem e do material não ocorrem aqui, mas na' segunda linha, no estilo que reflete e orquestra as, suas intenções, na via que se tornou fundamental e a mais produtiva na história do romance europeu.

No processo de desenvolvimento da prosa romanesca da exposição, elaboras-se a categoria valorizante particular da "literaturidade da linguagem", ou, mais próximo do espírito de nossa concepção inicial, do "enobrecimento da linguagem". Não é uma categoria estilística no sentido estrito da palavra, não é sustentada por nenhuma exigência de gênero definida e essencialmente artística; mas ao mesmo tempo também não é uma categoria lingüística que isola a linguagem literária como unidade sócio-dialetológica definida. A categoria da "literaturidade" e do "enobrecimento" encontra-se na fronteira entre a exigência e a apreciação estilísticas e a constatação e a normalização lingüísticas (ou seja, o julgamento da pertença de uma dada forma a um dialeto preciso e o estabelecimento de sua exatidão lingüística).

Daí que advém a popularidade e a acessibilidade: a capacidade de adaptação ao fundo aperceptível a fim de que aquilo que é dito se acomode facilmente sobre este fundo, sem dialogizá-lo, sem despertar dissonâncias dialógicas abruptas; a fluência e a suavidade do estilo.

Nas diferentes línguas nacionais e em diferentes épocas, esta categoria geral, como que extragênero da " linguagem literária", enche-se de um conteúdo concreto variado e tem significado diferente tanto na história da literatura, como na história da língua literária. Mas sempre e por todo lugar o campo de ação dessa categoria é a linguagem falada de um círculo literário cultivado (no nosso caso, de todos os que pertencem a uma sociedade seleta), a linguagem epistolar dos gêneros familiares e semiliterários (cartas, diários, etc.), a linguagem dos gêneros sócio-ideológicos (discursos de todo tipo, digressões, descrições, artigos, etc.), enfim, gêneros de literatura em prosa e, em particular, o romance. Em outras palavras, esta categoria pretende reger o domínio da linguagem literária e familiar (no sentido dialetológico), que não é regida por gêneros estritos já formados, com suas exigências definidas e diferenciadas para com a sua linguagem; naturalmente, as categorias da "literaturidade"[15] geral não têm lugar no campo da poesia lírica, do epos e da tragédia,

---

[15] Este termo, já consagrado em crítica literária, corresponde ao termo russo *literaturnost* (N.d.T.).

Ela regulamenta o plurilingüismo epistolar e falado que envolve os gêneros poéticos estáveis e estritos, cujas exigências não podem de nenhuma forma ser aplicadas quer à linguagem falada, quer à linguagem epistolar16. Ela visa ordenar esse plurilingüismo, canonizar-lhe algum estilo lingüístico.

Repetimos: o conteúdo concreto dessa categoria de literaturidade extragênero da linguagem enquanto tal pode ter diferentes graus de definição e concretude, pode apoiar-se sobre diferentes intenções ideológico-culturais, ser motivado por diferentes interesses e valores: salvaguardar o caráter fechado de uma coletividade privilegiada ("linguagem de uma sociedade selara"), proteger os interesses nacionais locais, por exemplo, assegurar a supremacia do dialeto toscano na língua literária italiana, defender os interesses da centralização político-cultural, como por exemplo na França do século XVII. Além disso, esta categoria pode ter diferentes realizadores concretos: Podem destacar-se nesse papel uma gramática acadêmica, por exemplo, uma escola, salões, correntes literárias, gêneros definidos, etc. E essa categoria pode ainda pender para os seus limites lingüísticos, ou seja, para a exatidão verbal: nesse caso ela atinge o máximo de generalização, mas em contrapartida perde quase todo o colorido e toda a precisão ideológica (nesse sentido ela se justifica: "esse é o espírito da língua", "esse é o francês"), ou então pode pender para os seus limites estilísticos: nesse caso o seu conteúdo concretiza-se também ideologicamente e adquire uma certa definição semântica, objetal e expressiva, e as suas exigências qualificam de modo preciso o falante e o escritor (e nesse caso ela se justifica: "é deste modo que deve pensar, falar e escrever um homem destacado», ou "todo homem fino e sensível", etc.). No último caso a "literaturidade" que rege os gêneros da vida prática e corrente (conversações, cartas, diários), não pode deixar de exercer influência (às vezes muito profunda) sobre o pensamento prático e mesmo sobre o próprio estilo de vida, criando "indivíduos literários" e "atos literários". Enfim, o grau da eficácia e do alcance histórico dessa categoria na história da literatura e na história da língua literária pode ser extremamente variado: ele pode ser muito grande, por exemplo, na França dos séculos XVII e XVIII, mas também pode ser insignificante; assim, em outras épocas o plurilingüismo (mesmo o dialetológico) invade os mais elevados gêneros poéticos. Naturalmente, tudo isso, ou melhor, o grau e o caráter dessa eficácia histórica, dependem do conteúdo dessa categoria, da força e da estabilidade da instância cultural e política sobre a qual ela se apóia.

---

16 Este campo de ação da categoria da "linguagem literária" pode estreitar-se em outras épocas, quando um ou outro gênero literário elabora um cânon estável e diferenciado (por exemplo, o gênero epistolar).

Abordaremos aqui a categoria extremamente importante da "literaturidade geral da linguagem" apenas de passagem. O que nos impor. ta é o seu significado não na literatura em geral nem na história da linguagem literária, mas somente na história do estilo romanesco. Aqui esse significado é enorme: o significado direto nos romances da primeira linha estilística, e indireto nos da segunda linha.

Os romances da primeira linha estilística aparecem com a pretensão de organizar e de ordenar estilisticamente o plurilingüismo da linguagem falada e dos gêneros epistolares correntes e semiliterários. Os romances da segunda linha estilística transformam essa linguagem literária e habitual, organizada e "enobrecida" num material essencial para a sua orquestração, e as pessoas que usam essa linguagem, ou seja, os "indivíduos literários" com seus pensamentos e atos literários nos seus principais personagens.

A compreensão da substância estilística da primeira linha do romance é impossível sem se computar este fato importantíssimo: a relação particular desses romances com a linguagem falada e com os gêneros da vida cotidiana. No romance, o discurso é construído em constante interação com o discurso da vida. O romance de cavalaria em prosa opõe-se ao plurilingüismo "baixo", vulgar em todos os domínios da vida, e salienta, em contrapartida a ele, o seu discurso especificamente idealizado, "enobrecido". O discurso vulgar, não literário, é impregnado por intenções baixas e por uma expressão grosseira, é orientado de forma estritamente prática, está enredado por associações vulgares, triviais e cheira a contextos específicos. O romance de cavalaria opõe a ele o seu discurso, ligado apenas a associações elevadas e nobres, pleno de reminiscências de contextos elevados (históricos, literários, sábios). Assim, esse discurso enobrecido pode, diferentemente do poético, substituir a palavra vulgar nas conversações, nas cartas e em outros gêneros familiares como um eufemismo substitui uma expressão grosseira, pois o discurso procura orientar-se pela mesma esfera da linguagem da vida corrente.

Desta forma, o romance de cavalaria transforma-se no veículo de uma categoria da *literaturidade da linguagem extragênero*, ele pretende fornecer as normas à linguagem corrente, ensinar o bom estilo e o bom-tom: como conversar em sociedade, como escrever cartas, etc. Nesse sentido, a influência do *Amadis* foi extremamente grande, Foram criados livros'. especiais, semelhantes ao *Tesouro do Amadis*, *o Livro dos Cumprimentos*, onde foram reunidos modelos de conversação, de cartas, de discursos, etc., extraídos do romance, livros que tiveram enorme repercussão e influência no decorrer de todo o século XVII. O romance de cavalaria fornece um discurso para todas as situações e fatos possíveis da vida, opondo-se por toda parte à palavra vulgar como as suas opções grosseiras.

Cervantes dá uma genial representação literária dos encontros do discurso enobrecido pelo romance de cavalaria com o discurso vulgar, em' todas as situações importantes tanto para o romance como para a vida. A orientação internamente polêmica do discurso enobrecido em face do plurilingüismo manifesta-se no *Dom Quixote* nos diálogos romanescos com Sancho e com outros representantes da realidade grosseira e plurilíngüe da vida, e na dinâmica do enredo do romance. A dialogização potencial interna, colocada num discurso enobrecido, está aqui atualizada e exteriorizada (nos diálogos e na dinâmica do enredo), mas como toda dialogização lingüística autêntica ela não se esgota totalmente neles nem se conclui de maneira dramática.

É claro que para o discurso poético em sentido estrito tal relação com o plurilingüismo extraliterário é absolutamente excluída. O discurso poético enquanto tal é inconcebível e impossível nas situações comuns e nos gêneros familiares, ele também não pode opor-se diretamente ao plurilingüismo, pois entre eles não há terreno próximo comum. Ele pode, é verdade, influenciar os gêneros familiares e até mesmo a linguagem falada, mas só indiretamente.

É natural que para realizar a sua tarefa de organização estilística da linguagem familiar o romance de cavalaria em prosa deveria fazer entrar em sua estrutura toda a multiplicidade de gêneros ideológicos, de costumes e intraliterários. Esse romance, como também o romance sofista, era quase uma enciclopédia completa dos gêneros da sua época. Do ponto de vista da construção, todos os gêneros intercalados possuíam uma certa perfeição e autonomia, por isso eles podiam destacar-se facilmente do romance e figurar à parte, como modelos. É natural que, dependendo do caráter do gênero introduzido, o estilo do romance também variava um pouco (respondendo somente a um mínimo das exigências de gênero),. mas no todo essencial ele permanecia uniforme; nem é preciso falar das linguagens de gênero em sentido estrito: através de toda a variedade dos gêneros introduzidos estende-se uniformemente a mesma linguagem enobrecida.

A unidade ou, mais precisamente, a uniformidade dessa língua enobrecida não satisfaz a si mesma: ela é polêmica e abstrata. Na sua base encontra-se uma certa postura fiel em tudo a si mesma, uma postura nobre no tocante à realidade inferior. Mas a unidade e a fidelidade consigo mesma dessa postura nobre são adquiridas ao preço de uma abstração polêmica, e por isso são inertes, imóveis e pálidas. Além do mais, não pode ser outra a unidade e o comedimento desses romances, dada a sua desorientação social e a sua carência de base ideológica. A perspectiva objetal e expressiva desse discurso romanesco não é mutável, orientada para o infinito da realidade do homem vivo e móvel, mas é como que um horizonte rígido de um homem que procura manter a mesma postura imóvel e que se põe em movimento não para ver, mas, ao contrário, para se abstrair. É uma perspectiva repleta não de coisas reais, mas de reminiscências verbais das coisas e das imagens literárias, polemicamente opostas ao plurilingüismo grosseiro do mundo real, e meticulosamente livres das possíveis associações grosseiras e comuns.

Os representantes da segunda linha estilística do romance (Rabelais, Fischart, Cervantes e outros) transformam parodicamente este procedimento de abstração, desenvolvendo em suas comparações urna série de associações intencionalmente grosseiras, que rebaixam o que é comparado ao que há de mais ordinário, sórdido, prosaico, destruindo com isso o plano literário elevado, atingido por meio da, abstração polêmica. Aqui o plurilingüismo vinga-se de seu desalojamento abstrato (por exemplo, nas falas de Sancho Pança) 17.

Para a segunda linha estilística, a linguagem enobrecida do romance de cavalaria, com a sua abstração polêmica, torna-se apenas um dos participantes dos diálogos das linguagens, uma imagem prosaica da linguagem, muito profunda e completa em Cervantes, imagem dotada de uma resistência dialógica interior às novas intenções do autor, uma imagem agitada e bivocal.

No início do século XVII a primeira linha estilística do romance começa a se modificar um Pouco: as forças históricas reais começam a utilizar a idealização e a polemização abstrata do estilo romanesco para a realização das tarefas polêmicas e apologéticas mais concretas. A desorientação social do ciclo romântico de cavalaria abstrato é sucedida pela nítida orientação sócio-política do romance barroco.

Já o romance pastoril percebe de forma bem diferente o seu material e de outra forma direciona a sua estilização. Não se trata apenas de uma abordagem literária mais livre do material 18, trata-se da mudança de suas próprias funções. A grosso modo pode-se dizer o seguinte: já não se penetra no material de outrem para fugir à

---

17 É característica da literatura alemã uma inclinação particular para esse procedimento de rebaixar as palavras por meio do desenvolvimento de uma série de comparações e associações de baixo nível. Introduzido na literatura alemã por Wolfram von Eschenbach, este procedimento determinou, no século XV, o estilo dos pregadores populares do tipo de Geiler von Kaisersberg; no século XVI os de Fischart; no século XVII, nas prédicas de Abraham A-SantaClara; nos séculos XVIII e XIX, nos romances de Hippel e Jean-Paul.

18 A isso estão ligadas as importantes aquisições composicionais do romance pastoril, em comparação com o romance de cavalaria: uma maior concentração da ação, um maior acabamento do todo, uma evolução da paisagem estilizada. Deve-se indicar também a introdução da mitologia (clássica) e dos versos na prosa.

realidade contemporânea, mas se introduz nele essa realidade, representando-se nele a si próprio. A relação romântica com o material começa a ser substituída por uma bem diferente, a barroca. Está descoberta uma nova fórmula de relação com o material, um novo modo para sua utilização, que definiremos novamente a grosso modo como o disfarce da realidade circundante num material alheio, como uma mascarada singular e heroicizante 19.

A autopercepção da época torna-se forte e elevada, e utiliza-se de um material alheio múltiplo para se expressar e para se representar.

No romance pastoril mal começa essa nova percepção do material e esse novo modo de utilizá-lo: a sua amplitude ainda é estreita demais e as forças históricas ainda não estão concentradas. O momento da auto-expressão íntima e lírica predomina nesses poucos romances de câmara.

No romance barroco histórico-heróico é totalmente desenvolvido e realizado um novo modo de emprego do material. A época lança-se com avidez à procura de um material heróico e tenso em todas as épocas, países e culturas; uma autopercepção poderosa sente-se com forças para organicamente tomar a forma de qualquer material heroicamente tenso, seja qual for o mundo ideológico-cultural de onde ele provém. Qualquer exotismo torna-se desejável: o material do Oriente não deixa de ser menos difundido que o da Antigüidade e da Idade Média. Encontrar-se e realizar-se naquilo que havia de estrangeiro, heroicizar a si e a sua luta num material estrangeiro: este foi o patos do romance barroco. A concepção barroca do mundo, com as suas polaridade, com a tensão demasiada da sua unidade contraditória, ao penetrar no material histórico, expulsou qualquer traço de autonomia e resistência internas do mundo cultural estrangeiro, criador desse material, transformando-o num invólucro exterior estilizado de seu próprio conteúdo 2O.

O significado histórico do romance barroco é excepcionalmente grande. Quase todas as variantes do novo romance, originaram-se geneticamente de diferentes momentos do romance barroco. Sendo herdeiro de toda a evolução anterior do romance e tendo utilizado toda essa herança (o romance sofista, os *Amadis*, o romance pastoril), ele soube unir em si todos os momentos que, no desenvolvimento ulterior, já figurariam em separado, como variantes autônomas: o romance-problema, o romance de aventuras, o romance histórico, psicológico, social. O romance barroco transformou-se numa enciclopédia

---

19 É característica a difusão do "diálogo dos mortos", formas que dão a possibilidade de conversar sobre certos temas (contemporâneos e acusas) com sábios, cientistas e heróis de todos os países e de todas as épocas.

2O O disfarce literal dos verdadeiros personagens contemporâneos em *Astrée*.

do material para a época seguinte: os temas romanescos, posições situações temáticas. A maioria dos temas do novo romance, que num estudo comparado revelam a sua origem antiga ou oriental, penetram aqui por intermédio do romance barroco; quase todas as pesquisas genealógicas conduzem a ele da forma mais direta, e só depois às fontes medievais e antigas (e, mais adiante, ao Oriente).

Adotou-se corretamente a denominação "romance de provações " para o romance barroco. Nesse sentido, ele apresenta-se como um aperfeiçoamento do romance sofista, que também foi um romance de provações (a fidelidade e a castidade dos amantes separados). Mas aqui, no romance barroco, a prova do heroísmo e da fidelidade do herói, a irrepreensibilidade multilateral, une de modo bem mais orgânico o material grandioso e variadíssimo do romance. Tudo aqui é uma pedra de toque, um meio para provar todos os aspectos e qualidades do herói, exigidos pelo ideal barroco de heroísmo. O material é profunda e solidamente organizado pela idéia da prova.

Sobre a idéia da provação e sobre outras idéias organizadoras do gênero romanesco precisamos nos deter de forma especial.

A idéia da provação do herói e da sua palavra é, talvez, a principal idéia organizadora do romance, que cria sua distinção radical'do relato épico: o herói épico se coloca desde o início livre de qualquer provação; é inconcebível uma atmosfera de dúvida quanto ao heroísmo do herói no mundo épico.

A idéia da provação permite organizar de modo profundo e substancial o variado material romanesco em volta do herói. Mas o próprio conteúdo da idéia da provação pode variar substancialmente conforme as diferentes épocas e os diferentes grupos sociais. No romance sofista, esta idéia, tendo-se formado a partir da casuística retórica 'da segunda escola sofística, assume um caráter grosseiramente formal e exterior (o momento ético e psicológico está de todo ausente). Esta idéia era bem diferente nas lendas cristãs primitivas, nas hagiografias, nas confissões autobiográficas, unindo-se habitualmente à idéia de crise e de transfiguração (são formas embrionárias do romance de provações, de aventuras e de confissões). A idéia cristã do martírio (a provação pelo sofrimento e pela morte), de um lado, e a idéia da tentação (provação pelas seduções), de outro, dão um conteúdo específico à idéia de provação organizadora do material na enorme literatura hagiográfica do cristianismo primitivo e, depois, da Idade Média 21. Uma outra variante da mesma idéia de

---

21 Assim, a idéia da provação organiza com uma harmonia e uma firmeza excepcionais um poema célebre em francês arcaico: *Vie d'Alexis*; na Rússia temos, por exemplo, Teodósio Petchérski.

provação organiza o material do romance de cavalaria clássico, em versos, variante que une em si tanto a provação particular do romance grego (provação da coragem e da fidelidade amorosa), como as singularidades da lenda cristã (provação por sofrimentos e seduções). A mesma idéia, mas debilitada e diminuída, organiza o romance de cavalaria em prosa, mas de modo débil e superficial, sem penetrar na profundidade do material. Finalmente, no romance barroco ela organiza harmonicamente e com uma força composicional extraordinária o material grandioso e bastante heterogêneo. Também na evolução posterior do romance a idéia da provação mantém o seu significado organizador primacial, acumulando, segundo a época, conteúdos ideológicos diferentes; aliás, os laços com a tradição são mantidos, mas ora predominam umas linhas, ora outras dessa tradição (a linha antiga, a hagiográfica, a barroca). Uma variante particular da idéia da provação, extremamente difundida no romance do século XIX, é a provação da vocação, do gênio, da "eleição". A isso se relaciona em primeiro lugar o tipo romântico do eleito e a sua provação pela vida. Em seguida, uma variante de eleição muito importante é encarnada pelos *parvenus* napoleônicos do romance francês (os heróis de Stendhal e Balzac). Em Zola, a idéia da eleição transforma-se na idéia da aptidão para com a vida , da saúde biológica, da capacidade de adaptação do homem: o material desses romances é organizado como prova do valor biológico total dos personagens (com um resultado negativo). Outra variante e a prova do gênio (freqüentemente ligada às provas paralelas da aptidão para com a vida, do artista). Demais variantes do século XIX: a prova da personalidade forte, que se opõe por algum motivo, à coletividade, que pretende autonomia e solidão orgulhosa ou um papel de líder escolhido; a prova do reformador moral ou do amoralista; a prova do nietzschiano, da mulher emancipada, etc. Tudo isso são idéias organizadoras muito difundidas no romance europeu do século XIX e início do XX [22]. Uma variante particular do romance de provações é o romance russo onde é provado o *intelliguent* na sua aptidão social e no seu valor total (tema do "homem supérfluo"); essa variante se decompõe, por sua vez, numa série de subvariantes (desde Púchkin até a prova do *intelliguent* na Revolução).

A idéia da provação tem um significado enorme também no romance de aventuras. A produtividade dessa idéia se manifesta exteriormente na medida em que ela permite que se reúna organicamente no romance um caráter aventuresco agudo e variado com uma problemática profunda e com uma psicologia complexa. Tudo depende da profundidade ideológica da contingência sócio-histórica e do caráter progressivo do conteúdo da idéia de provação que organiza o romance; dependendo dessas qualidades, o romance atinge a plenitude, a amplidão e a profundidade máximas de todas as possibilidades do gênero. O romance de aventuras puro reduz freqüentemente as possibilidades do gênero romanesco quase que ao limite mínimo, mas apesar disso o enredo puro, a aventura pura, nunca podem tornar-se por si sós a força organizadora do romance. Ao contrário, em todo enredo, em toda aventura nós sempre descobriremos vestígios de uma idéia qualquer que os organizou, que construiu o corpo de dado enredo e que lhe deu vida e alma, mas que agora perdeu a sua força ideológica e vive com grande dificuldade. Na maioria das vezes o enredo de aventuras é organizado pela idéia embaciada da provação do herói, porém nem sempre.

---

[22] É grandiosa a importância de tais provas dos representantes de todas idéias e tendências da moda na massiva produção dos romancistas de segunda classe.

O novo romance de aventuras europeu tem duas fontes substancialmente diferentes. Um tipo do romance de aventuras conduz ao grande romance barroco de provações (é o tipo predominante do romance de aventuras), o outro tipo conduz ao *Gil Blas* e, posteriormente ao *Lazarillo*, ou seja, está ligado ao romance picaresco. Na Antigüidade encontramos os mesmos dois tipos, representados de um lado pelo romance sofista, de outro por Petrônio. O primeiro tipo fundamental do romance de aventuras é organizado, como o romance barroco, por uma outra variante da idéia de provação, que é ideologicamente embaciada e exterior. Mas apesar disso o romance desse tipo é mais complexo e rico e não renuncia totalmente a uma certa problemática e a uma certa psicologia: nele sempre se dá a conhecer o sangue do romance barroco, do *Amadis*, do romance de cavalaria e, mais à frente, do epos, da lenda cristã e do romance grego 23. Assim é o romance de aventuras inglês e americano (Defoe, Lewis, Radcliffe, Walpole, Cooper, London, etc.); assim são as principais variantes do romance de aventuras e do romance de folhetim francês. Observa-se com muita freqüência uma mistura de ambos os tipos, mas em tais casos, o primeiro tipo (o romance de provações), sendo o mais forte, o dominante, é o princípio organizador do conjunto. O lêvedo barroco do romance de aventuras é muito forte: mesmo na estrutura do romance de folhetim da mais baixa cepa, podem ser revelados momentos que, através do romance barroco e do *Amadis*, conduzemnos às formas da biografia cristã antiga, da autobiografia e da lenda do mundo romano-helenista. Esse romance, como o famoso *Rocambole* de Ponson du Terrail, está repleto de reminiscências as mais antigas. Na base da sua estrutura percebem-se as formas do romance

---

23 É verdade que essa amplitude raramente é privilégio dele: o material problemático e psicológico é, na maioria dos casos, banal; o segundo tipo é mais nítido e puro.

de provações romano-helênico com sua crise e sua regeneração (Apuleio e as lendas do cristianismo antigo acerca da transformação do pecador). Encontramos nele uma inteira série de momentos que, através vês do romance barroco, conduzem aos *Amadis* e, posteriormente, ao romance de cavalaria em versos. Ao mesmo tempo também estão presentes na estrutura momentos do segundo tipo (*Lazarillo, Gil Blas*), mas, é natural, o espírito barroco é aí predominante.

Agora algumas palavras sobre Dostoiévski. Seus romances são romances de provação vigorosamente representados. Sem analisar em profundidade o conteúdo da idéia original da provação colocada na base da estrutura, deter-nos-emos brevemente sobre as tradições históricas que deixaram a sua marca nesses romances. Dostoiévski estava ligado ao romance barroco por quatro linhas: através do "romance de sensações" 24 inglês (Lewis, Radcliffe, Walpole e outros), através do romance sócio-aventuresco de *bas-fond* (E. Sue), através dos romances de provação de Balzac e, finalmente, através do romantismo francês (principalmente por meio de Hoffmann). Mas além disso Dostoiévski estava diretamente ligado à literatura hagiográfica e à lenda cristã pela religião ortodoxa, com a sua idéia específica de provação. É com isso que, nos seus romances, se determina a união orgânica da aventura, da problemática, da hagiografia, das crises e da redenção, ou seja, todo o complexo já característico do romance de provações romano-helênico (pelo que se fica sabendo através de Apuleio, pelas testemunhas que chegaram até nós sobre algumas autobiografias, e pela lenda autobiográfica cristã-primitiva).

O estudo do romance barroco que contém em si um material enorme sobre a evolução anterior desse gênero, tem um significado excepcional para a compreensão das mais importantes variantes do romance das épocas mais recentes. Quase todas as linhas levam a ele pela forma mais direta, e depois à Idade Média, ao mundo romano-helênico e ao Oriente.

No século XVIII, Wieland, Wetzel, Blankenburg e posteriormente Goethe e os românticos proclamaram, em oposição ao romance de provação, uma nova idéia do "romance de aprendizagem".

A idéia de provação não possui relação com a formação do homem; em algumas das suas formas ela conhece a crise, a regeneração, mas não a evolução, a transformação, a formação gradual do homem. Ela provém de um homem pronto e submete-o à provação segundo um ponto de vista de um ideal também já pronto. Nesse sentido, são típicos o romance de cavalaria e, em particular, o romance barroco que postulam diretamente a nobreza inata, imóvel e inerte dos seus personagens.

A isso o novo romance opõe, por um lado, o devir do homem e,

---

24 Termo de V. Dibelius.

por outro, uma certa dualidade, um não acabamento do homem vivo, uma mistura nele do bom e do mau, da força e da fraqueza. A vida, com as suas peripécias, já não serve de pedra de toque e de meio de provação para o personagem acabado (ou, na melhor hipótese, serve de fator estimulante para a natureza do herói já pré-formada e predeterminada), agora a vida, com os seus eventos, esclarecida pela idéia da transformação, revela-se como uma experiência do herói, uma escola, um meio, que pela primeira vez formam e modelam seu caráter e sua visão de mundo. A idéia da transformação e da educação permite organizar de modo novo o material ao redor do personagem e revelar nesse material aspectos completamente novos.

A idéia da transformação e da educação e a idéia da provação não se excluem absolutamente nos limites do novo romance; ao contrário, elas podem entrar numa união profunda e orgânica. A maioria dos grandes modelos do romance europeu reúne organicamente em si ambas as idéias (sobretudo no século XIX, quando os modelos puros do romance de formação tornam-se extremamente raros). Assim, já o *Parzival* combina a idéia da provação (que é dominante) com a idéia da formação. Cumpre dizer o mesmo também sobre o romance de aprendizagem clássico, o *Wilhelm Meister*: também nele a idéia da formação (aqui já dominante) conjuga-se com a idéia da provação.

O tipo de romance criado por Fielding e, em parte, por Sterne, também se caracteriza pela união de ambas as idéias sendo que numa proporção quase igual. Sob a influência de Fielding e de Sterne foi criado o tipo continental do romance de aprendizagem, representado por Wieland, Wetzel, Hippel e Jean-Paul; aqui a provação do idealista e do excêntrico conduz não à sua revelação brutal, mas à sua transformação em homens de pensamento mais realista; a vida aqui não é apenas uma pedra de toque, mas também uma escola.

Entre as variantes singulares de composição de dois tipos de romance indicaremos ainda *Henri*, *le Vert* de G. Keller, que organizou ambas idéias. *Jean-Cristophe* de Romain Rolland está construído de maneira análoga.

Naturalmente, o romance de aprendizagem e o romance de formação não esgotam todos os tipos organizacionais do romance. Basta indicar as idéias totalmente novas introduzidas pela estrutura biográfica e autobiográfica do romance. No decorrer do seu desenvolvimento, a biografia e a autobiografia elaboraram uma série de formas determinadas pelas idéias organizacionais particulares, por exemplo, "a coragem e a virtude'-* como base da organização do material biográfico, ou "as ocupações e os trabalhos", ou "o sucesso e o fracasso", etc.

Voltemos ao romance de provação barroco, do qual desviou-nos nossa digressão. Qual é a posição do discurso nesse romance e qual a sua relação com o plurilingüismo?

O discurso do romance barroco e um *discurso patético*. É justamente aqui que foi criado (mais precisamente, alcançou a plenitude do seu desenvolvimento) o patético romanesco, tão diferente do patos poético. O romance barroco transformou-se num viveiro do patético específico por toda parte onde penetrou sua influência e onde se manteve sua tradição, isto é, principalmente no romance de provação (e nos elementos probatórios de tipo misto).

O patético barroco se define pela apologética e pela polêmica. É o patos prosaico, que recebe continuamente a resistência do discurso alheio, do ponto de vista alheio, é o patos da justificação (a autojustificação) e da acusação. A idealização heroicizante do romance barroco não é épica, tal qual no romance de cavalaria, é uma idealização abstrata, polêmica e principalmente apologética, mas, à diferença do romance de cavalaria, ela é profundamente patética e tem atrás de si forças culturais, sociais, reais, conscientes delas mesmas. É preciso que nos detenhamos um pouco sobre a singularidade desse patos romanesco.

O discurso patético apresenta-se inteiramente suficiente a si próprio e a seu objeto. Pois o locutor se coloca no discurso patético até o fim, sem qualquer distância e sem qualquer restrição. O discurso patético aparece francamente como intencional.

Todavia o patos está longe de ser sempre assim. O discurso patético também pode ser convencional, e mesmo dúplice, como o discurso bivocal. E o patos no romance quase inevitavelmente é sempre assim, pois aqui não há nem pode haver apoio real, ele deve buscá-lo em outros gêneros. O patos romanesco não tem discurso próprio, ele deve tomar emprestado discursos alheios. O patos *objetal* autêntico só pode ser o patos *poético*.

O patético romanesco sempre restaura no romance qualquer outro gênero que, na sua forma pura e direta, já perdeu o seu terreno real. A linguagem do patos no romance é quase sempre um sucedâneo de um gênero que se tomou inacessível a uma época dada e a uma dada força social: é o discurso do pregador sem púlpito, é o discurso do juiz terrível sem poder judiciário e punitivo, do profeta sem missão, do político sem força política, do crente sem igreja, etc. Por todo lado o discurso patético está ligado a essas diretrizes e posições, que são inacessíveis ao autor em toda a sua seriedade e coerência, mas que, ao mesmo tempo, ele deve reproduzir convencionalmente pelo seu discurso. Todas as formas e meios patéticos da linguagem - léxicos, sintáticos e composicionais - unem-se a essas diretrizes e posições precisas, todas elas satisfazem a uma força organizada qualquer, implicam para o locutor uma certa delegação social determinada e formulada. Não há linguagem para o patos puramente individual do homem que escreve o romance: ele deve subir na cátedra a contragosto, assumir a postura de pregador, de juiz, etc. Não há patos sem ameaça, maldições, promessas, bênçãos, etc. 25. Não se pode dar um passo no discurso patético sem atribuir-se hipocritamente a si mesmo algum poder, título, posto, etc. Nisso é que se encontra a "maldição" do discurso patético no romance É por isso que o autêntico patos no romance (e em geral na literatura) teme o discurso patético direto e não se separa do objeto.

O discurso patético e o seu caráter representativo se formaram numa representação distante e estão organicamente ligados à categoria hierárquico-axiológica do passado. Numa área de contato familiar com uma atualidade inacabada não há lugar para essas formas de patos, ele destrói inevitavelmente a zona de contato (por exemplo, em Gógol). Exige-se uma posição hierárquica alta, que, dadas as condições dessa área, e impossível (daí a falsidade e a tensão).

O patos apologético e polêmico do romance barroco combina-se organicamente com a idéia especificamente barroca da provação da irrepreensibilidade inata e imutável do herói. Em tudo o que é essencial, não há distância entre o herói e o autor; a massa vocabular fundamental do romance se encontra num único plano; assim, em todos os seus momentos e de maneira uniforme ela se correlaciona com o plurilingüismo e não entra na sua composição, deixa-o fora dela.

O romance barroco reúne em si uma diversidade de gêneros intercalados. Ele também procura ser uma enciclopédia de todos os aspectos da linguagem literária da época e até mesmo uma enciclopédia de todos os conhecimentos e informações possíveis (filosóficos, históricos, políticos, geográficos, etc.). Pode-se dizer que no romance barroco atingiu-se o limite do enciclopedismo característico da primeira linha estilística 26.

O romance barroco tem duas ramificações no seu desenvolvimento posterior (as mesmas ramificações de toda a primeira linha): uma continua o momento heróico-aventuresco do romance barroco (Lewis, Radcliffe, Walpole, etc.), a outra ramificação é o romance patético psicológico (principalmente epistolar) dos séculos XVII-XVIII (La Fayette, Rousseau, Richardson e outros). Devemos dizer algumas palavras sobre este romance, pois foi grande o seu significado estilístico para a história ulterior do romance.

---

25 Falamos, é claro, apenas do discurso patético que está correlacionado de modo polêmico e apologético com. o discurso de outrem, e não do patos da própria representação, o patos puramente objetal, literário, que não precisa de convenção específica.

26 Sobretudo no barroco alemão.

O romance psicológico sentimental está geneticamente ligado à correspondência incisa no romance barroco, ao patético amoroso-epistolar. No romance barroco este patético sentimental é apenas um dos momentos do seu patos polêmico-apologético e, ademais, um momento secundário.

O discurso patético se modifica no romance psicológico-sentimental: ele se torna patético intimamente e, perdendo as vastas escalas políticas e históricas próprias do romance barroco, une-se a uma didática moral corrente que satisfaz a estreita esfera da vida familiar. Torna-se um patético de câmara. Nesse sentido também se alteram as inter-relações da linguagem romanesca com o plurilingüismo; elas tornam-se mais corpóreas e diretas e aparecem em primeiro plano os gêneros puramente familiares: cartas, diários, conversas cotidianas. A didática desse patético sentimental torna-se concreta, aprofunda-se nos detalhes da vida cotidiana, das relações íntimas entre as pessoas e a vida interior dos indivíduos.

Cria-se a área espaço-temporal específica do *patético* sentimental de *câmara*. É a área das cartas e dos diários. As áreas de contato e familiaridade ("proximidade") da praça e da câmara são diferentes; segundo esse ponto de vista, são diferentes o palácio e a casa, o templo (catedral) e a capela protestante privada. Não se trata de escalas, mas de uma organização especial do espaço (aqui são convenientes os paralelos com a arquitetura e a pintura).

O romance patético-sentimental está por toda parte ligado à mudança substancial da linguagem literária no sentido de sua aproximação com a linguagem falada. Mas aqui esta linguagem se ordena e se normaliza segundo o ponto de vista da categoria da literaturidade, ela se transforma na única linguagem da expressão direta das intenções do autor, e não numa das linguagem do plurilingüismo, que orquestram essas intenções. Ela se opõe tanto ao plurilingüismo desordenado e grosseiro da vida corrente, como aos grandes gêneros literários arcaicos e convencionais, como uma linguagem única e autêntica da literatura e da vida., adequada às intenções verdadeiras e à expressão humana autêntica.

O momento de oposição à linguagem literária antiga e aos grandes gêneros poéticos correspondentes que o conservam, tem importância substancial no romance sentimental. Ao lado do plurilingüismo baixo e grosseiro da vida cotidiana, sujeito à ordenação e ao enobrecimento, ao sentimentalismo e ao seu discurso, opõe-se o plurilingüismo falso e pseudo-elevado, sujeito ao desmascaramento e à negação. Mas esta postura em relação ao plurilingüismo literário é polêmica; o estilo e a linguagem negados não são inseridos no romance, permanecem como o seu fundo dialógico exterior à obra.

Os momentos essenciais do estilo sentimental são determinados justamente por essa oposição do alto patético heroicizante e abstratamente tipológico. O detalhamento das descriçoes, o próprio caráter proposital de querer realçar os detalhes secundários, triviais, cotidianos, a orientação da representação sobre a impressão direta do objeto, enfim, o patos da fraqueza desprotegida, e não a força heróica, o estreitamento premeditado do horizonte e da arena de provação do indivíduo até o micromundo mais próximo (ao limite, até um quarto), tudo isso é determinado por uma oposição polêmica ao estilo literário recusado.

Todavia, para substituir uma convenção, o sentimentalismo cria uma outra, igualmente abstrata, que apenas se desvia dos outros momentos da realidade. O discurso enobrecido por um patético sentimental, que pretende substituir o discurso vulgar, inevitavelmente se encontra num mesmo conflito dialógico desesperado com o plurilingüismo real, num mesmo mal-entendido dialogizado tão insolúvel quanto o discurso enobrecido do *Amadis* nas situações e nos diálogos de *Dom Quixote*. Introduzido no discurso sentimental , o dialogismo unilateral se atualiza no romance da segunda linha estilística, onde o patético sentimental tem uma ressonância paródica, como uma linguagem entre outras linguagens, como um dos aspectos do diálogo das linguagens em torno do homem e do mundo 27.

Naturalmente, o discurso patético não morreu com o romance barroco (o patético heróico e o patético do horror) nem com o sentimentalismo (o patético do sentimento de câmara), ele continuou a viver como uma das principais variantes do discurso direto do autor, ou seja, do discurso que exprime direta e francamente, sem refração, as intenções do autor. Ele continuou a viver, mas já não era a base para o estilo em qualquer que fosse a variante significativa do romance. Onde quer que aparecesse o discurso direto patético, a sua natureza permaneceria inalterável: o locutor (autor) assume a atitude convencional do juiz, do pregador, do professor, etc., ou o seu discurso recorre de modo polêmico à impressão direta do objeto e da vida, impressão que- não é embaciada por nenhum postulado ideológico. Assim, é entre esses dois limites que se move o discurso direto .do autor em Tolstói. As particularidades desse discurso definem-se em toda parte pelo plurilingüismo (da literatura e da vida), com o qual esse discurso está dialogicamente (polêmica ou didaticamente) relacionado; por exemplo, uma representação direta, "espontânea" é

---

27 De uma forma ou de outra, em Fielding, Smollet, Sterne. Na Alemanha em Museus, Wieland, Müller e outros. Todos esses autores, no tratamento literário do problema do patos sentimental (e da didática), na sua relação com a realidade, seguem o *Dom Quixote*, cuja influência é determinante. Na Rússia, o papel da linguagem richardsoniana na orquestração plurilíngüe do *Evguêni Oniêguin* (a velha Larina e a rústica Tatiana) .

a deseroificação polêmica do Cáucaso, da guerra, do feito militar, até mesmo da natureza.

Os que negam o caráter literário do romance, os que reduzem o discurso retórico, ornado externamente por imagens poéticas falsas, têm em vista principalmente a primeira linha estilística do romance, pois do ponto de vista exterior ela parece justificar suas asserções. Deve-se reconhecer que nessa linha, visto que ela tende para o seu limite, o discurso romanesco não realiza as suas potencialidades específicas, e freqüentemente (embora longe de ser sempre) se perde numa retórica vazia ou numa poética falsa. Mas, apesar de tudo, também aqui, na primeira linha, o discurso romanesco é profundamente original, radicalmente diferente tanto do discurso retórico como do poético. Essa originalidade é determinada por uma relação dialógica substancial com o plurilingüismo. A estratificação social da linguagem no processo da sua transformação é a base da formulação estilística do discurso também para a primeira linha do romance. A linguagem do romance é construída sobre uma interação dialógica ininterrupta com as linguagens que a circundam.

A poesia também encontra uma linguagem estratificada no processo da sua constante transformação ideológica, encontra-a dividida em linguagens diferentes. Ela vê a sua própria linguagem envolvida por linguagens, pelo plurilingüismo literário e extraliterário. Mas a poesia, que tende ao limite da sua pureza, trabalha sobre a sua linguagem como se ela fosse única e singular, como se fora dela não houvesse nenhuma pluralidade de linguagens. A poesia como que se mantém no meio do território da sua linguagem sem se aproximar das suas fronteiras onde inevitavelmente ela entraria em contato dialógico com o plurilingüismo, teme espiar além das fronteiras da sua língua. Se, nas épocas de crise lingüística, a poesia modifica a sua linguagem, no mesmo instante ela canoniza a sua nova linguagem como única e singular, como se não existisse outra.

A prosa romanesca da primeira linha estilística se encontra na própria fronteira da sua linguagem e está dialogicamente relacionada com o plurilingüismo ambiente, repercute nos seus momentos essenciais e, conseqüentemente, participa do diálogo das línguas. Ela está disposta para ser percebida justamente sobre o fundo desse plurilingüismo, em cuja ligação dialógica revela-se o seu sentido literário. Esse discurso é a expressão de uma consciência lingüística profundamente relativizada pela diversidade das linguagens e das línguas.

No romance, a linguagem literária possui o órgão para perceber o seu plurilingüismo. No romance, e graças ao romance, o plurilingüismo em si transforma-se no plurilingüismo para si: as linguagens se correlacionam dialogicamente e começam a existir umas para as outras (como as réplicas do diálogo). É justamente graças ao romance que as linguagens se esclarecem mutuamente, a linguagem liteária torna-se um diálogo de linguagens que se conhecem e se com. preendem umas às outras.

Os romances da primeira linha estilística caminham para o plurilingüismo de cima para baixo, eles, por assim dizer, se rebaixam até ele (o romance sentimental ocupa uma posição particular, entre o plurilingüismo e os grandes gêneros). Contrariamente, os romances da segunda linha vão de baixo para cima: da profundeza do plurilingüismo eles sobem para as esferas superiores da linguagem literária, apoderando-se delas. O ponto de vista do plurilingüismo sobre a literaturidade é aqui o ponto de partida.

É muito difícil, sobretudo no início da evolução, falar da brusca diferença genética das duas linhas. já indicamos que o romance de cavalaria clássico em versos não se encaixa inteiramente nos limites da primeira linha, que o *Parzival* de Wolfram, por exemplo, já é sem dúvida um grande modelo do romance da segunda linha.

Todavia, na história ulterior da prosa européia, o discurso bivocal é elaborado, como na Antigüidade, em gêneros épicos pequenos (*fabliaux*, farsas, gêneros paródicos miúdos), à margem da estrada principal do romance de cavalaria elevado. É justamente aqui que são elaborados os tipos e as variantes fundamentais do discurso bivocal, que em seguida começarão a determinar o estilo do grande romance da segunda linha: discurso paródico em todos os seus graus e matizes, irônico, humorístico, etc.

É justamente aqui, numa pequena escala nos gêneros inferiores miúdos, nos palcos de feira, nas praças do mercado, nas canções e anedotas de rua, que são elaborados os procedimentos para construir as representações da linguagem, para associar o discurso à imagem do falante, para mostrá-lo objetalmente junto com o homem, não como o discurso de uma linguagem universal, despersonalizada, mas como o discurso característico ou socialmente típico de urna dada pessoa padre, comerciante, camponês, jurista, etc. Cada
discurso tem o seu proprietário Interessado e não há discurso sem dono, discurso que não signifique nada. Essa parece ser a filosofia do discurso da novela satírico-realista popular e de outros gêneros inferiores paródicos ou bufos. Além disso, a sensação da linguagem que se encontra na base desses gêneros, é penetrada pela mais profunda desconfiança do discurso humano enquanto tal. Na compreensão do discurso, não é importante o seu sentido direto, objetal tal e expressivo - essa é a sua falsa aparência - o que importar a utilização real e sempre interessada desse sentido e dessa expressão pelo falante, utilização determinada pela sua posição (profissão, classe) e pela sua situação concreta. Quem fala e em que condições fala.

Toda significação e expressão diretas são mentirosas, sobretudo quando patéticas.

Aqui se prepara o ceticismo radical na avaliação do discurso direto e de toda seriedade direta, pondo ao lado da negação as possibilidades do discurso direto não mentiroso, que encontra a sua expressão mais profunda em Villon, Rabelais, Sorel, Scarron e outros. È aqui também que se prepara a nova categoria dialógica da resposta verbal e real à mentira patética, que teve um papel extremamente importante na história do romance europeu (e não só do romance): é a categoria do *embuste alegre*. *À mentira patética*, acumulada na linguagem de todos os gêneros elevados, oficiais, canonizados, na linguagem de todas as profissões, ordens e classes reconhecidas e estabelecidas, opõe-se, não a verdade direta e também patética, mas um embuste alegre e inteligente, como a *mentira* justificada pelos *mentirosos*. Às linguagens dos padres e dos monges, dos reis e dos senhores, dos cavaleiros e dos cidadãos ricos, dos sábios e dos juristas, às linguagens de todos que detêm poder e que estão bem estabelecidos na vida, opõe-se a linguagem do trapaceiro alegre, que reproduz parodicamente, quando é preciso, qualquer patético, mas que o neutraliza, pronunciando-o pelo sorriso e pela trapaça, zombando da mentira e com isso transformando a mentira numa trapaça alegre. A mentira se esclarece pela conscientização irônica e parodia a si mesma pela boca do trapaceiro alegre.

As formas do grande romance da segunda linha foram precedidas e preparadas pelos ciclos originais das novelas satíricas e paródicas. Não podemos abordar aqui o problema desses ciclos romanescos em prosa, das suas diferenças substanciais em relação ao ciclo épico, dos diversos tipos de classificação das novelas e de outros momentos análogos que ultrapassam os limites da estilística.

Ao lado da figura do trapaceiro e freqüentemente se confundindo com ele, surge a figura do *bobo*, ou do autêntico pateta, ou da máscara do trapaceiro. Ao patético mentiroso, paralelamente à trapaça alegre, opõe-se a ingenuidade tola que não o compreende (ou compreende de modo deturpado, às avessas), que "estranha" a elevada realidade do discurso patético.

Este estranhamento provocado pela prosa do mundo da convenção patética que não compreende por causa da simploriedade (simplicidade, ingenuidade) teve um enorme significado para toda a história subseqüente do romance. Se, no desenvolvimento ulterior da prosa romanesca, a figura do bobo perdeu o seu importante papel organizador (como também a figura do trapaceiro), o próprio momento da *incompreensão* das convenções sociais (da convencionalidade) e dos grandes nomes patéticos, das coisas e dos acontecimentos permaneceu quase que por toda parte como o ingrediente essencial do estilo da prosa. O prosador ou representa o mundo pelas palavras de um narrador que não compreende as convenções desse mundo, que não conhece os seus principais nomes poéticos, sábios, e outros grandes nomes, ou ele introduz um personagem que não compreende, ou, enfim, o estilo direto do autor implica uma incompreensão propositada (polêmica) da concepção habitual do mundo (por exemplo, em ToIstói). Naturalmente, é possível a utilização simultânea do momento da incompreensão, da estupidez prosaica, nos três processos.

Às vezes a incompreensão assume um caráter radical e se apresenta como um fator fundamental para a formação do estilo (por exemplo, no *Cândido* de Voltaire, em Stendhal, em ToIstói), mas freqüentemente a incompreensão do sentido da vida, dada por certas linguagens, limita-se apenas a alguns aspectos dela. Assim é, por exemplo, Biélkin 28 como narrador: o prosaísmo do seu estilo é determinado pela sua incompreensão do peso poético deste ou daquele momento do acontecimento narrado: ele, por assim dizer, deixa escapar todas as possibilidades e efeitos poéticos, relata seca e concisa, mente (propositadamente) todos os momentos mais vantajosos segundo o ponto de vista poético. O próprio Griniόv 29 também é um mau poeta (não é por acaso que ele escreve maus versos). No relato de Maksím Maksímitch (*Um Herói de Nosso Tempo*) é salientada por Liermontov a incompreensão da linguagem e do patético byroniano.

A mistura de incompreensão e de compreensão, de simploriedade, de simplicidade, de ingenuidade e de inteligência, é um fenômeno corrente e profundamente típico da prosa romanesca. Pode-se dizer que o momento da incompreensão e da tolice específica (proposital) quase sempre determina, em alguma medida, a prosa romanesca da segunda linha estilística.

No romance, a simploriedade (a incompreensão) sempre é polêmica: ela está dialogicamente relacionada com a inteligência (a falsa inteligência superior), polemiza com ela e a denuncia. A tolice, como a trapaça alegre e como todas as outras categorias romanescas, é uma categoria dialógica que provém do dialogismo específico do discurso romanesco. É por isso que, no romance, a simploriedade (a incompreensão) sempre está relacionada com a linguagem e com o discurso: na sua base encontra-se a incompreensão polêmica do discurso de outrem, da mentira patética de outrem, que embrulhou o mundo pretendendo interpretá-lo, a incompreensão polêmica das linguagens correntes, canonizadas e mentirosas, com os seus nomes pomposos para as coisas e os fatos: a. linguagem poética, sábio-pedante, religiosa, política, jurídica, etc. Daí a multiformidade das situações romanescas dialógicas ou das oposições dialógicas: o tolo e o poeta, o tolo e o sábio pedante, o tolo e o moralista, o tolo e o padre ou o beato, o

---

28 Personagem de *Os Contos de Biélkin*, de Púchkin (N.d.T.).

29 Personagem de *A Filha do Capitão*, de Púchkin (N.d.T.).

o legista (o tolo que não compreende no tribunal, no teatro, na reunião científica, etc.), o tolo e o político, etc. Em *Dom Quixote* é utilizada uma infinidade dessas situações (sobretudo a governança de Sancho, que oferece um terreno favorável ao desenvolvimento dessas situações dialógicas); ou, descontada toda a diferença de estilo, em Tolstói: o indivíduo que não compreende nada em diferentes situações e instituições, por exemplo, Pierre durante a batalha, Lievin nas eleições dos nobres, na reunião da assembléia municipal, na conversa de Koznichév 3O com o professor de Filosofia, na conversa com o economista, etc. Niekhliúdov 31 no tribunal, no senado, etc. ToIstói reproduz as velhas situações tradicionais do romance.

O tolo criado pelo autor, que estranha o mundo da convenção patética, pode ser ele mesmo objeto da ridicularização do autor, enquanto tolo. O autor não é obrigado a se solidarizar totalmente com ele. O momento da ridicularização dos tolos Pode aparecer em primeiro plano. Mas o tolo é necessário ao autor: pela sua própria presença que não compreende ele estranha o mundo da convenção social. Representando a estupidez, o romance apreende a inteligência da prosa, a sabedoria da prosa. Olhando o tolo ou o mundo com os olhos de um tolo, o olhar do romancista irá adaptar-se à visão prosaica de um mundo enredado pela convenção e pela mentira patéticas. A incompreensão das linguagens correntes e que parecem ser do conhecimento de todos, ensina a perceber a sua objetalidade e a sua relatividade, a exteriorizá-las, a observar as suas fronteiras, ou seja, ensina a descobrir e construir as representações (imagens) das linguagens sociais.

Aqui nós nos desviamos das múltiplas variantes do tolo e da incompreensão, elaboradas no processo do desenvolvimento histórico do romance. Este ou aquele romance, esta ou aquela corrente literária coloca em primeiro plano algum aspecto diferente da estupidez e da inecompreensão, e, a partir disso, constrói a sua imagem do imbecil (por exemplo, a puerilidade nos românticos, os excêntricos em Jean-Paul). As linguagens estranhadas são distintas e correlativas aos aspectos da estupidez e da incompreensão. Distintas também são as funções da tolice e da incompreensão no todo do romance. O estudo desses aspectos da tolice e da incompreensão , e das variações estatísticas e composicionais a eles ligadas, na sua evolução histórica, é uma tarefa substancial e muito importante para a história do romance.

O embuste alegre do trapaceiro é a mentira justificada pelos mentirosos; a simploriedade é a incompreensão justificada da mentira: estas são as duas respostas da, prosa ao patético elevado e a toda seriedade e convencionalidade. Mas entre o trapaceiro e o tolo surge,

---

3O Personagem de *Ana Kariênina* (N.d.T.).

31 Personagem, de *Ressurreição e Manhã de um Senhor* (N.d.T.)

como singular amálgama dos dois, a figura do bufão. É um trapaceiro que veste a máscara do tolo para motivar, pela incompreensão, a deturpação reveladora e a mistura das línguas e dos nomes nobres, O bufão é uma das figuras mais antigas da literatura, e a linguagem do bufão, determinada pela sua específica posição social (os privilégios do bufão), é uma das formas mais antigas do discurso humano na arte. No romance, as funções estilísticas do bufão, como as funções do trapaceiro e do bobo, são inteiramente definidas pela relação com o plurilingüismo (com as suas camadas superiores): o bufão é aquele que tem o direito de falar em linguagens não reconhecidas e de deturpar maldosamente as linguagens reconhecidas.

Assim, o embuste alegre do trapaceiro que parodia as linguagens nobres, sua deturpação maldosa, o ato de colocá-las do avesso, que o bufão realiza, e, enfim, a sua incompreensão ingênua, são as três categorias dialógicas- que organizam o plurilingüismo no romance, na aurora da sua história, que na Idade Moderna salientam-se com urna nitidez externa excepcional e estão encarnadas nas figuras simbólicas do trapaceiro, do bufão e do tolo. Na evolução posterior, estas categorias tornam-se requintadas, diferenciam-se, renunciam a essas figuras exteriores simbolicamente imutáveis, mas elas continuam a manter o seu significado organizador do estilo romanesco. A originalidade dos diálogos romanescos é determinada por estas categorias, cujas raízes sempre se aprofundam no dialogismo interior da própria linguagem, ou seja, na incompreensão mútua dos que falam línguas diferentes. Para a organização dos diálogos dramáticos, essas categorias podem, ao contrário, ter apenas um significado secundário, pois estão privadas do aspecto acabado do drama. O trapaceiro, o bufão e o bobo são os heróis de uma série infindável de episódiosaventuras e de oposições dialógicas. É por isso que foi possível criar um ciclo de novelas em prosa ao redor desses personagens. E é justamente por isso que o drama não precisa deles. O drama puro procura uma linguagem única, que só é individualizada pelos personagens dramáticos. O diálogo dramático é definido por um choque de indivíduos nos limites de um único mundo e de uma única linguagem 32. A comédia é, até certo ponto, uma erecção. Contudo, é característico que a comédia picaresca tenha ficado longe de alcançar o desenvolvimento do romance picaresco. O personagem de Fígaro é, na verdade, a única grande figura dessa comédia 33 .

---

32 Naturalmente, falamos do drama clássico puro, enquanto exprime o limite ideal do gênero. O drama realista contemporâneo de cunho social pode, é claro, ter línguas e linguagens diferentes.

33 Não analisaremos aqui o problema da influência da comédia no romance e da possível origem, a partir da comédia, de algumas variantes do trapaceiro, do bufão e do bobo. Qualquer que seja a origem dessas variantes, no romance as suas funções se alteram, e nas condições do romance são desenvolvidas possibilidades inteiramente novas para estas figuras.

As três categorias analisadas por nós têm uma importância primordial para a compreensão do estilo romanesco. O trapaceiro, o bufão e o tolo inauguraram o berço do romance europeu da Idade Moderna e deixaram em seu cortinado o barrete de chocalhos. Além disso, também para a compreensão das raízes pré-históricas do pensamento da prosa, e para a compreensão das suas ligações com o folclore, as nossas três categorias têm a mesma importância.

A figura do trapaceiro determinou a primeira grande forma da segunda linha: o romance de aventuras picarescas.

Compreender o herói desse romance e o seu discurso em suas singularidades só é possível sobre o fundo do romance de cavalaria de provações, dos gêneros retóricos extraliterários (biográficos, de confissão, de prédicas, etc.), e depois, do romance barroco. É apenas sobre este fundo que se destaca com toda nitidez a novidade radical e a profundeza da concepção do herói e do seu discurso no romance picaresco.

O herói, o portador do embuste alegre, está aqui colocado além de qualquer patos, tanto heróico como sentimental, de modo proposital e insistente, e a sua natureza antipática é por toda parte posta a nu, a começar pela auto-apresentação e auto-recomendação cômicas do herói ao público, que dão o tom a toda a seqüência da narração até a conclusão final. O herói está colocado fora de todas as categorias (sobretudo as retóricas), que se encontram na base da imagem do herói no romance de provações: além de qualquer juízo, de qualquer defesa ou acusação, autojustificação ou arrependimento. Aqui o discurso sobre o homem recebe um tom radicalmente novo, estranho a toda seriedade patética.

Entretanto, como já dissemos, essas categorias patéticas determinaram inteiramente a imagem do herói no romance de provações e a do homem na maioria dos gêneros retóricos: biografias (glorificação, apologia), autobiografias (autoglorificação, autojustificativa), confissões (arrependimento), a retórica jurídica e política (defesa-acusação), a sátira retórica (revelação patética), etc. A organização da imagem do homem, a seleção dos traços, suas ligações, os meios de relacionar os atos e os fatos à imagem do herói, tudo isso é inteiramente determinado pela sua defesa, sua apologia, sua glorificação, ou, ao contrário, pela sua acusação, sua denúncia, etc. Fundamentalmente, trata-se de uma idéia normativa e imutável do homem, que exclui toda e qualquer transformação substancial; por isso o herói pode receber um julgamento tanto inteiramente positivo como inteiramente negativo. Além disso, na base da concepção do homem, que definiu o herói do romance sofista, da biografia e da autobiografia antigas, e depois também do romance de cavalaria, do romance de provações e dos gêneros retóricos correspondentes, são as categorias retórico-jurídicas que predominam. A unidade do homem e a unidade dos seus atos (ações) tem um caráter retórico-legal e, portanto, do ponto de vista da concepção psicológica ulterior da personalidade, parecem exteriores e formais. Não foi por acaso que o romance sofista nasceu da fantasia jurídica, separada da vida real, jurídica e política do retor. O esquema para a análise e representação do ato humano no romance era dado pelas análises e representações retóricas do "crime", do "mérito", da "façanha", da "razão, política", etc. Esse esquema determinou a unidade do ato e a sua qualificação como categoria. Os mesmos esquemas se encontravam na base da representação da personalidade. E já ao redor desse núcleo retórico- legal se dispunha o material das aventuras, o material erótico e o material psicológico (primitivo).

É verdade que ao lado dessa abordagem exterior retórica da unidade da personalidade humana e dos seus atos existia ainda uma abordagem confessional, "expiatória" de si mesmo, que possuía o seu próprio esquema de construção de uma imagem do homem e dos seus atos (depois de Santo Agostinho), mas a influência dessa idéia confessional do homem interior (e a construção correspondente da sua imagem) sobre o romance de cavalaria não era muito grande, e acabou por tornar-se significante somente muito depois, já na Idade Moderna.

É sobre este fundo que se apresenta nitidamente em primeiro lugar o trabalho negativo do romance picaresco: a destruição da unidade retórica da personalidade, do ato e do acontecimento. Quem é o "trapaceiro" - Lãzarillo, Gil Blas e outros? Um criminoso ou um homem honrado, bom ou mau, covarde ou corajoso? Pode-se falar de méritos, crimes, façanhas, que criam e determinam a sua fisionomia? Ele se encontra fora de defesa e de acusação, de elogio ou de desmascaramento, não conhece nem arrependimento nem autojustificação, não está relacionado com nenhuma norma, nem com nenhum imperativo ou ideal, não é uno nem firme do ponto de vista das unidades retóricas conhecidas da personalidade. O homem está aqui como que livre de todos os embaraços dessas unidades convencionais, não se define nem se completa nelas, ele zomba delas.

Desagregam-se todas as antigas ligações entre o homem e o seu ato, entre o acontecimento e os seus participantes. Revela-se a profunda ruptura que há entre o homem e a sua posição exterior (dignidade, mérito, classe). Ao redor do trapaceiro, todas as posições e símbolos elevados, tanto espirituais como profanos, onde o homem se reveste de importância e de falsidade hipócrita, transformam-se em máscaras,, costumes de mascaradas, em acessórios de adorno. Na atmosfera do embuste alegre ocorre, a transfiguração e o abrandamento de todos esses símbolos e posições elevadas, a sua radical reacentuação.

Como já dizíamos, essa mesma radical reacentuação sofrem as linguagens nobres que estão intimamente ligadas a certas posições do homem.

O discurso do romance, como o seu herói, não se prende a nenhuma das unidades de acentuação conhecidas; ele não se entrega a nenhum sistema axiologicamente acentuado, e mesmo quando ele não parodia nem ri, prefere permanecer como que um discurso sem acento, seco e informativo.

O herói do romance picaresco se opõe ao herói do romance de provações e tentações, não crê em nada e trai tudo; mas com isso ele crê em si, na sua orientação antipatética e cética. Aqui amadurece uma nova concepção da personalidade humana, não retórica, mas que também não é "confessional", que ainda tateia o seu discurso e prepara um terreno para ele. O romance picaresco ainda não orquestra as suas intenções no sentido preciso da palavra, mas ele prepara substancialmente essa orquestração, libertando o discurso do patético pesado que o oprime, de todos os acentos necrosados e falsos, aliviando-o e numa certa medida esvaziando-o. Nisto se encontra a sua importância ao lado da novela picaresca, satírica e paródica, do epos paródico e das ciclizações correspondentes de novelas baseadas na figura do bufão e do bobo.

Tudo isso preparou as grandes figuras do romance da segunda linha, tais como *Dom Quixote*. Nessas grandes obras-chave, o gênero romanesco transforma-se naquilo que ele é, desenvolve todas as suas possibilidades. Aqui finalmente as autênticas representações romanescas amadurecem e alcançam a plenitude, na sua profunda diferença dos símbolos poéticos. Se, na prosa paródica picaresca e bufa, na atmosfera do embuste alegre que simplifica tudo, um rosto desfigurado pelo falso patético pôde transformar-se numa semimáscara literária e franca, então aqui essa semimáscara é substituída pela autêntica imagem literária, em prosa, de um rosto. As linguagens deixam de ser apenas o objeto de uma parodização puramente polêmica e que tem um fim em si: sem perder inteiramente seu colorido paródico, elas começam a realizar a função de uma representação literária, de uma representação *equânime*. O romance aprende a utilizar todas as linguagens, modos e gêneros, ele força todos os mundos ultrapassados e obsoletos, social e ideologicamente alienados e distantes a falarem de si mesmo na sua própria linguagem e com o seu próprio estilo, mas o autor sobreedifica em cima dessas linguagens as suas intenções e os seus acentos que se combinam dialogicamente com elas. O autor faz com que o seu pensamento se infiltre na representação da linguagem de outrem, sem violar a sua vontade e a sua originalidade próprias. O discurso do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo se funde orgânica e internamente com o discurso do autor sobre ele e o seu mundo. Com essa fusão interna de dois pontos de vista, duas intenções e duas expressões num único discurso, a sua parodização adquire um caráter particular: a linguagem parodiada opõe uma viva resistência dialógica às intenções alheias que a parodiam; na própria representação começa a ressoar uma conversa inacabada; a representação torna-se uma interação evidente e viva de mundos, de pontos de vista, de acentos diferentes. Daí a possibilidade de uma reacentuação dessa representação, a possibilidade de relações diferentes com a discussão que ressoa no interior da representação, de posições diferentes nessa discussão e, por conseguinte, de interpretações diferentes da própria representação. Ela torna-se polissêmica como um símbolo. Assim são criadas as figuras imortais do romance, que vivem em épocas diferentes existências diferentes. Assim, a figura de Dom Quixote foi reacentuada e interpretada de modo diferente na história ulterior do romance, sendo que essas reacentuações e interpretações se constituíram na evolução posterior, orgânica e indispensável dessa representação, o prolongamento da discussão inacabada, nela engendrada.

Essa dialogização interna das representações está ligada à dialogização geral de todo plurilingüismo nos modelos clássicos do romance da segunda linha estilística. Aqui revela-se e atualiza-se a natureza dialógica do plurilingüismo, as linguagens se correlacionam umas com as outras e se interesclarecem 34. Todas as principais intenções do autor são orquestradas, segmentadas sob diferentes ângulos entre as linguagens do plurilingüismo da época. Somente os momentos secundários, puramente informativos, indicativos, são dados no discurso direto do autor. A linguagem do romance se transforma num sistema de linguagens literariamente organizado.

Para complementar e precisar nossas distinções entre a primeira e a segunda linhas estilísticas do romance deter-nos-emos ainda sobre dois momentos que esclarecem sua divergência em relação ao plurilingüismo.

Como vimos, os romances da primeira linha estilística introduzem a multiformidade dos gêneros da vida cotidiana e dos gêneros semiliterários para desalojá-los de um plurilingüismo grosseiro e substituí-lo por uma linguagem uniforme e "enobrecida". O romance não foi uma enciclopédia de linguagens, mas de gêneros. É verdade que todos esses gêneros eram apresentados sobre o fundo dialógico das linguagens correspondentes do plurilingüismo, polemicamente repudiados e purificados; mas esse fundo plurilíngüe permanecia fora do romance.

---

34 Já dissemos que o dialogismo potencial da linguagem enobrecida da primeira linha estilística e a sua polêmica com o plurilingüismo grosseiro são aqui atualizadas.

Na segunda linha nós também observamos a mesma tendência para um enciclopedismo de gêneros (embora não no mesmo grau). Bastaria citar *Dom Quixote*, tão rico em gêneros intercalados. Todavia, a função desses gêneros nos romances da segunda linha é radicalmente diferente. Aqui eles servem. a um objetivo básico- introduzir no romance a diversidade, a multiformidade das linguagens da época. Os gêneros extraliterários (por exemplo, os da vida corrente) são introduzidos não para serem "enobrecidos", "literaturizados", mas justamente por causa do seu caráter aliterário, pela possibilidade de se introduzir no romance uma linguagem não literária (até mesmo um dialeto). A multiplicidade das linguagens da época devia estar representada no romance.

Com base no romance da segunda linha forma-se uma exigência que, posteriormente, será proclamada como constitutiva do gênero romanesco (diferenciando-a dos outros gêneros épicos) e habitualmente formulada assim: o romance deve ser o reflexo completo e multilateral da época.

Cumpre formular essa exigência de outro modo: no romance, devem ser representadas todas as vozes sócio-ideológicas da época, ou seja, todas as linguagens, qualquer seja a sua importância; o romance deve ser o microcosmo do plurilingüismo.

Assim formulada, essa exigência é, com efeito, imanente à idéia do gênero romanesco, que determinou a evolução criativa da variante mais importante do grande romance da Idade Moderna, a começar por *Dom Quixote*. Essa exigência adquire um novo significado no romance de aprendizagem, onde a própria idéia da transformação e do devir do homem representado exige a plenitude da representação dos mundos sociais, das vozes e das linguagens da época, entre as quais se realiza esse devir do herói, sua prova e sua eleição. Mas, é claro,' não é apenas o romance de aprendizagem que, com razão, exige essa plenitude de linguagens sociais (que, ao limite, as esgota). Essa exigência pode unir-se organicamente a outras orientações bastante variadas. Os romances de E. Sue, por exemplo, procuram representar plenamente os mundos sociais.

Na base da exigência de que o romance deva conter a plenitude das linguagens sociais da época, encontra-se uma percepção correta da essência do plurilingüismo romanesco. Toda linguagem só se revela em sua originalidade quando é correlacionada a todas as outras línguas integradas numa mesma unidade contraditória do devir social. No romance, toda linguagem é um ponto de vista, uma perspectiva sócio-ideológica dos grupos sociais reais e dos seus representantes personificados. Na medida em que a linguagem não for percebida enquanto perspectiva sócio-ideológica, ela não poderá ser o material para a orquestração, não poderá tornar-se uma representação da linguagem. Por outro lado, todo ponto de vista sobre o mundo, essencial para o romance, deve ser concreto, socialmente personificado, e não uma posição abstrata, puramente semântica e deve, por conseguinte, ter a sua própria linguagem, com a qual está organicamente unido, O romance não é construído nem sobre as divergências abstratamente semânticas nem sobre as colisões puramente temáticas, mas sobre um plurilingüismo social concreto. É por isso que a plenitude dos pontos de vista personificados, à qual aspira o romance, não é a plenitude lógica, sistemática, puramente semântica dos pontos de vista possíveis; não, e a plenitude histórica e concreta das linguagens sócio. ideológicas, que participam, em interação, de uma dada época, que pertencem a 1 uma entidade em transformação, única e contraditória. Sobre o fundo dialógico das outras linguagens da época e em interação dialógica direta com elas (em diálogos diretos), toda linguagem começa a ressoar de modo diferente do que ressoaria, por assim dizer, "em si" (sem correlação com as outras). Somente no conjunto do plurilingüismo de uma época, as linguagens isoladas, seu papel e seu verdadeiro sentido histórico se revelam totalmente, da mesma forma que o significado final e último da réplica isolada de um diálogo qualquer só se revela quando esse diálogo já está terminado, quando tudo foi dito, isto é, apenas no contexto de uma conversa completa e acabada. Assim, a linguagem do *Amadis* na boca de Dom Quixote revela inteiramente a si própria e revela a plenitude do seu significado histórico somente no conjunto do diálogo das linguagens da época de Cervantes.

Passemos ao segundo momento, que também esclarece a diferença entre a primeira e a segunda linhas estilísticas.

Em contraposição à categoria da literaturidade, o romance da segunda linha apresenta a crítica do discurso literário enquanto tal, e sobretudo a crítica do discurso romanesco. Esta *autocrítica do discurso* é a particularidade essencial do gênero romanesco. O discurso é criticado na sua relação com a realidade: nas suas pretensões de refleti-la fielmente, governá-la e remanejá-la (pretensões utópicas do discurso), substituí-la como seu sucedâneo (o sonho e a invenção substituindo a vida). Já em *Dom Quixote* o discurso literário romanesco é posto à prova pela vida, pela realidade. E no seu desenvolvimento posterior o romance da segunda linha continua a ser, em grande par. te, o romance de provações do discurso literário, e podem ser observados os dois tipos dessa provação.

O primeiro tipo concentra a crítica e a provação do discurso literário em volta do herói, do "homem literário" que vê a vida com os olhos da literatura e que tenta viver "de acordo com a literatura". *Dom Quixote* e *Madame Bovary* são os exemplos mais célebres desse gênero, mas o "homem literário" e a provação do discurso literário com literatura esse
ano a ele ligada estão presentes em quase todo grande romance: são assim, em maior ou menor grau, todos os heróis de Balzac, Dostoiévs.

ki, Turguêniev e outros; é diferente apenas a importância desse momento no todo do romance.

O segundo tipo de provação introduz o autor que escreveu o romance (o "desnudamento do processo", segundo a terminologia formalista), porém não na qualidade de herói, mas como autor verdadeiro da obra em questão. Paralelamente ao romance em si, são dados fragmentos do "romance sobre o romance" (naturalmente, o exemplo clássico é o *Tristram Shandy*).

Além disso, ambos os tipos da provação do discurso literário podem unir-se. Assim, já em *Dom Quixote* há elementos do romance sobre o romance (a polêmica do autor com o autor da falsa segunda parte). Além do mais, as formas de provação do discurso literário podem ser bastante diferenciadas (são particularmente diferenciadas as variantes do segundo tipo). Finalmente, é preciso assinalar sobretudo o grau diferente de parodização do discurso literário posto à prova. Em regra, a provação do discurso liga-se a sua parodização, mas o grau da paródia e também o grau da resistência dialógica do discurso parodiado podem variar bastante: desde uma paródia literária (que tem um fim em si mesma), exterior e grosseira, até uma solidarização quase completa com o discurso parodiado ("ironia romântica"); no meio entre esses dois limites extremos, ou seja, entre a paródia literária exterior e a "ironia romântica", encontra-se Dom Quixote com a sua dialogização profunda, mas sabiamente equilibrada do discurso parodiado. Como exceção, é possível a provação do discurso literário no romance sob uma forma desprovida totalmente de parodização. Um exemplo interessante e bem recente dessa provação é *A Pátria das Cegonhas* de M. Príchvin 35. Aqui a autocrítica do discurso literário - o romance sobre o romance - transforma-se num romance filosófico sobre a arte literária, sem nenhuma parodização.

Assim, a categoria da literaturidade da primeira linha, com as suas pretensões dogmáticas a um papel vital, é substituída pela provação e pela autocrítica do discurso literário nos romances da segunda linha estilística.

No começo do século XIX chega ao fim a rígida oposição das duas linhas estilísticas do romance, *Amadis* de um lado, *Gargantua* e *Pantagruel* e *Dom Quixote* de outro; o grande romance barroco e o *Simplicissimus*, os romances de Sorel e de Scarron; o romance de cavalaria e o epos paródico, a novela satírica, o romance picaresco; enfim, Rousseau, Richardson e Fielding, Sterne, Jean-Paul e outros.

---

35 M. M. Príchvin (1873-1954) (N.d.T.).

Naturalmente, pode-se observar até os dias de hoje uma evolução mais ou menos nítida de ambas as linhas, mas somente ao lado da grande via do romance da Idade Moderna. Todas as variantes, mesmo insignificantes, do romance dos séculos XIX e XX, adquirem um caráter misto, onde, é claro, a segunda linha predomina. É característico que, mesmo no romance de provações puro do século XIX, a segunda linha predomina apesar de tudo, embora os momentos da primeira linha continuem relativamente marcados nela. Pode-se dizer que no século XIX os índices da segunda linha transformam-se em traços constitutivos básicos do gênero romanesco em geral. O discurso romanesco desenvolveu todas as suas possibilidades estatísticas, características apenas dele, precisamente na segunda linha. Ela revela de uma vez por todas as virtualidades contidas no gênero romanesco; nela o romance tornou-se aquilo que é.

Quais são os postulados sociológicos do - discurso romanesco da segunda linha estilística? Esse discurso se constituiu quando foram criadas condições ideais para a interação e o esclarecimento mútuo das linguagens, para a passagem do plurilingüismo da sua "existência em si" (quando as linguagens não se conhecem ou podem ignorar-se) a uma "existência para si-" (quando as linguagens do plurilingüismo se descobrem mutuamente e começam a servir de fundo dialógico umas às outras). As linguagens do plurilingüismo, como espelhos que apontam um para o outro, cada um dos quais refletindo
a seu modo um pequeno pedaço, um cantinho. do mundo, forçam a adivinhar e captar atrás dos seus aspectos mutuamente refletidos um mundo mais amplo, com muito mais planos e perspectivas do que seria possível a uma única linguagem, um único espelho.

Apenas uma consciência lingüística galileana, encarnada no discurso romanesco da segunda linha estilística, poderia ser adequada para a época das grandes descobertas astronômicas matemáticas e geográficas que destruíram o caráter final e fechado do velho Uni. verso, o caráter final da grandeza matemática, época que estendeu as fronteiras do velho mundo geográfico, época do Renascimento e do Protestantismo que pôs fim à centralização ideológico-vocabular da Idade Média.

Ao concluirmos, algumas observações metodológicas.

A impotência da estilística tradicional, que conhece apenas a consciência lingüística ptolomaica, diante da autêntica originalidade da prosa romanesca, a impossibilidade de aplicar a essa prosa as categorias estilísticas tradicionais que se apóiam na unidade da linguagem e na intencionalidade retilínea e igual de todo o seu corpo, o desprezo pelo significado poderoso e estilizador do discurso de outrem e de um modo de falar indireto, restritivo, tudo isso levou à freqüente substituição de uma análise estilística da prosa romanesca por uma descrição lingüística neutra da linguagem de dada obra, ou, ainda pior, de dado autor.

Mas semelhante descrição da linguagem não pode oferecer por si só absolutamente nada para a compreensão do estilo romanesco. Além disso, como descrição lingüística da linguagem, é metodologicamente defeituosa, pois no romance não há uma única linguagem, mas linguagens que se combinam entre si numa unidade puramente estilística e nada lingüística (como podem misturar-se os dialetos, formando novas unidades dialetológicas).

A linguagem do romance da segunda linha não é uma linguagem una, geneticamente formada a partir de uma mistura de linguagens, mas, como salientamos repetidas vezes, é um sistema. literário original de linguagens que não se encontram num mesmo plano. Mesmo se nos desviarmos das falas dos personagens e dos gêneros intercalados, o próprio discurso do autor continuará a ser, apesar de tudo, um sistema estilístico de linguagens: as massas consideráveis desse discurso estilizam (direta, paródica ou ironicamente) as linguagens de outrem, e por ele estão disseminados os discursos de outrem, que absolutamente não estão entre aspas e que pertencem formalmente à fala do autor, mas nitidamente afastados dos lábios do autor por uma entonação restritiOva irônica, paródica, polêmica, ou outra. Relacionar todas essas palavras organizadoras e distanciadas com o único vocabulário de dado autor, relacionar as particularidades semânticas e sintáticas das palavras e das formas orquestrantes com as particularidades da semântica e da sintaxe deste autor, em outros termos, perceber e descrever tudo isso como os índices lingüísticos de alguma linguagem única do autor, é tão absurdo quanto atribuir à linguagem do autor as falhas gramaticais, mostradas objetalmente, de um dos seus personagens. Naturalmente, sobre todos os seus elementos lingüísticos, orquestrados e distanciados, encontra-se o acento do autor, e afinal de contas, eles são definidos pela sua vontade literária, estão inteiramente sob a sua responsabilidade artística, mas não pertencem à sua linguagem nem se encontram no mesmo plano que ela. A tarefa de descrever a linguagem do romance é do ponto de vista metodológico um absurdo porque não existe o próprio objeto dessa descrição -uma linguagem romanesca única.

No romance é dado um sistema literário de linguagens, mais exatamente, de representações das linguagens, e a tarefa real da sua análise estilística consiste em descobrir todas as línguas orquestradoras presentes na composição do romance, em compreender o grau de desvio entre cada linguagem e a última instância semântica da obra e os diferentes ângulos de refração das suas intenções, em compreender as suas inter-relações dialógicas e, finalmente, se existe um discurso direto do autor, em definir o seu fundo dialógico plurilíngüe fora da obra (para o romance da primeira linha essa última tarefa é fundamental).

A resolução desses problemas estilísticos pressupõe em primeiro lugar uma profunda penetração ideológico-literária no romance [36]. Somente essa penetração (reforçada, é claro, pelos conhecimentos) pode dominar o projeto literário essencial do conjunto e, a partir desse projeto, perceber as menores diferenças da distância entre cada momento da linguagem e a última instância semântica da obra, os matizes mais sutis da acentuação da linguagem do autor e dos seus diferentes momentos, etc. Nenhuma observação lingüística, mesmo que seja sutil, nunca descobrirá esse movimento e esse jogo das intenções do autor entre as diferentes linguagens e os seus momentos. A penetração ideológico-literária no todo do romance deve dirigir sempre a sua análise estilística. Entrementes, não se deve esquecer que as linguagens inseridas no romance são formuladas em representações literárias das linguagens (não se trata de dados lingüísticos gastos), e essa formulação pode ser mais ou menos literária e bem-sucedida, e mais ou menos responder ao espírito e à força das linguagens representadas.

Mas, é claro, não basta a única abordagem literária. A análise estilística encontra-se com toda uma série de dificuldades, sobretudo quando ela trata de obras de épocas distantes e de línguas estrangeiras, quando a percepção literária não encontra o apoio de uma intuição lingüística viva. Nesse caso,, falando figuradamente, toda linguagem, em virtude de nossa distância dela, parece encontrar-se num único plano, a terceira dimensão e as diferenças de planos e distâncias não são percebidas nela. Aqui, um estudo histórico-lingüístico dos sistemas e dos estilos lingüísticos (sócio-profissionais, de gêneros, de orientações, etc.) presentes numa dada época ajudará de modo substancial a reconstituir a terceira dimensão na linguagem do romance, ajudará a diferenciá-la e distanciá-la. Mas, é claro, mesmo no estudo das obras contemporâneas a lingüística é o apoio indispensável para a análise estilística.

Porém isso também não é suficiente. Fora de uma compreensão profunda do plurilingüismo, do diálogo entre as linguagens de uma dada época, a análise estilística do romance não pode ser produtiva, Pois para compreender esse diálogo, para ouvir pela primeira vez que aqui há o *diálogo*, não basta o conhecimento do aspecto lingüístico e estilístico das linguagens: é indispensável compreender o significado sócio-histórico de cada linguagem e conhecer precisamente a disposição de todas as vozes ideológicas de uma época.

---

[36] Essa penetração também implica uma apreciação do romance não só literária no sentido estrito, mas também ideológica, pois não há compreensão literária sem apreciação.

A análise do estilo romanesco encontra um tipo particular de dificuldade, determinada pela velocidade do transcorrer de dois processos de transformação, à qual submete-se todo fenômeno lingüístico: o processo de *canonização* e o processo de *reacentuação*.

Alguns elementos do plurilingüismo introduzidos na linguagem do romance, por exemplo, os provincialismos, as expressões. técnico-profissionais, etc., podem servir para a orquestração das intenções do autor (por conseguinte, são utilizados com reservas, à distância); os outros elementos do plurilingüismo, análogos aos primeiros, já perderam num dado momento o seu ressaibo de "língua estrangeira", já estão canonizados pela linguagem literária e, conseqüentemente, já são percebidos pelo autor não no sistema de um falar provinciano ou de um jargão profissional, mas no sistema de uma linguagem literária. Seria um erro grosseiro atribuir-lhes uma função de orquestração: eles já se encontram no mesmo plano da linguagem do autor ou, no caso de o autor não se solidarizar com a linguagem literária dessa época, no plano de uma outra linguagem orquestrante (literária, e não provincial). Mas em outros casos acontece ser muito difícil decidir o que é para o autor um elemento já canonizado da linguagem e no que ele ainda sente o plurilingüismo. Quanto mais distante da consciência contemporânea está a obra analisada, mais séria é esta dificuldade. justamente nas épocas de plurilingüismo mais agudo, quando a colisão e a interação das linguagens são particularmente tensas e fortes, quando o plurilingüismo invade a língua literária por todos os lados, ou seja, exatamente na época mais favorável para o romance - os momentos do plurilingüismo são canonizados com extrema facilidade e rapidez, e passam de um sistema de linguagem para outro: da vida cotidiana à linguagem literária, desta à linguagem corrente, do jargão da vida profissional ao da vida comum, de um gênero a outro, etc. Nessa luta tensa, as fronteiras ficam ao mesmo tempo aguçadas e apagadas, e às vezes é impossível estabelecer com precisão onde elas já foram apagadas e algum dos combatentes já entrou em território inimigo. Tudo isso gera enormes dificuldades para a análise. Em épocas mais estáveis, as linguagens são mais conservadoras e a canonização se realiza com mais lentidão e dificuldade, é fácil acompanhá-la. Entretanto, é preciso dizer que a rapidez da canonização cria dificuldades apenas nos pormenores, nos detalhes da análise estilística (sobretudo na análise do discurso estrangeiro disperso esporadicamente na fala do autor), mas a compreensão das principais linguagens orquestrantes e das principais linhas do movimento e do jogo das intenções não pode ser incomodada por ela.

O segundo processo, a reacentuação, é bem mais complicado e pode deformar substanciamente a compreensão do estilo romanesco.

Esse processo trata da nossa percepção das distâncias e dos acentos restritivos do autor, apagando e com freqüência eliminando totalmente os seus matizes para nós. Já tivemos ocasião de dizer que certos tipos e variantes do discurso bivocal perdem muito facilmente, para a percepção, a sua segunda voz e se fundem com a f ala direta univocal. Assim, a parodização, justamente onde ela não é um fim em si, mas está unida à função de representação, pode, sob certas condições, ser perdida muito rápida e facilmente pela percepção ou então sei, significativamente debilitada. já dizíamos que, numa autêntica representação em prosa, o discurso parodiado opõe uma resistência dialógica interna às intenções paródicas: pois o discurso não é um material inerte, objetal nas mãos do artista que o manipula, mas o discurso vivo e lógico, em tudo fiel a si mesmo, que pode tornar-se extemporâneo e cômico, revelar a sua estreiteza e unilateralidade, cujo sentido, porém, uma vez obtido, não pode jamais se extinguir totalmente, E em condições diferentes este sentido pode fazer jorrar centelhas novas e claras, queimando a crosta objetal que o envolve e, por conseguinte, privando a acentuação paródica de fundo real, eclipsando-a e apagando-a. Entrementes, ainda é preciso ter em vista mais uma particularidade de toda representação profunda em prosa: as intenções do autor se movimentam nela segundo uma curva, as distâncias entre o discurso e as intenções se alteram todo o tempo, ou seja, altera-se o ângulo de refração. Nos ápices da curva é possível uma solidarização completa do autor com a sua representação, uma fusão das suas vozes nos pontos inferiores da curva, ao contrário, é possível uma objetividade completa da representação e, conseqüentemente, a sua paródia grosseira, destituída de dialogização profunda. A fusão com a representação das intenções do autor e a objetalidade total da representação podem alternar-se profundamente durante uma pequena parte da obra (por exemplo, em Púchkin, no que se refere à figura de Oniêguin e, em parte, à de Liênski). Naturalmente, a curva do movimento das intenções do autor pode ser mais ou menos fechada, a representação em prosa pode ser mais serena e equilibrada. Como -se alteram as condições de percepção da representação, a curva pode tornar-se menos fechada, e também pode estender-se em linha reta: a representação torna-se toda ou diretamente intencional ou, 4O contrário, puramente objetal e grosseiramente paródica.

O que determina essa reacentuação das representações e das linguagens do romance? Uma modificação do seu fundo dialógico, ou seja, uma modificação na composição do plurilingüismo. Quando o diálogo entre as linguagens de uma época se transforma, a linguagem do personagem começa a ressoar de outro modo, pois ela está esclarecida diferentemente, pois é percebida sobre um outro fundo dialógico. Nesse novo diálogo, no personagem e no seu discurso, a sua intencionalidade direta pode ser fortalecida e aprofundada, ele pode tornar-se totalmente objeta , a figura cômica pode tornar-se trágica, o revelado - revelador e assim por diante.

Nas reacentuações deste tipo não há uma violação brutal da vontade do autor. Pode-se dizer que esse processo ocorre na própria *representação*, e não só nas condições mutáveis da percepção. Estas condições apenas atualizavam as potencialidades já existentes na representação (é verdade que ao mesmo tempo debilitaram outras). Tem-se o direito de afirmar que a representação, num certo sentido, passa a ser melhor compreendida e percebida do que antes. Em qualquer caso, aqui uma certa incompreensão se associa a uma compreensão nova e aprofundada.

Em certos limites, o processo de reacentuação é inevitável e legítimo, até mesmo produtivo, mas esses limites podem ser facilmente transpostos quando a obra está longe de nós e quando começamos a percebê-la sobre um fundo totalmente estranho. Nesse caso, ela pode ser submetida a uma reacentuação radical que a desfigura: este é o destino de muitos romances antigos. Mas o mais perigoso é uma reacentuação vulgarizante, simplificadora, situada em todas as relações abaixo da compreensão do autor (e do seu tempo), que transforma uma representação bivocal numa representação plana e monovocal: heróico-empolada, sentimental-patética ou, ao contrário, cômico-primária. Assim é, por exemplo, a interpretação primária, pequenoburguesa da figura de Liênski "tornado a sério", e inclusive no seu poema paródico: "Para onde , para onde você se foi"; ou uma interpretação puramente heróica de Petchórin no estilo dos personagens de Marlinski 37.

É enorme o significado do processo de reacentuação na história da literatura. Cada época reacentua a seu modo as obras de um passado recente. A vida histórica das obras clássicas é, em suma, um processo ininterrupto da sua reacentuação sócio-ideológica. Graças às possibilidades intencionais nelas incluídas, eles, em cada época, são capazes de revelar sobre o seu novo fundo dialógico os momentos semânticos sempre novos; a sua composição semântica literalmente continua a crescer, a se recriar. Também a sua influência sobre a criação posterior inclui inevitavelmente um momento de reacentuação. As novas representações na literatura muito freqüentemente são criadas por meio da reacentuação das velhas, por meio da sua tradução de um registro de acento para outro, por exemplo, de um plano cômico para o trágico, ou vice-versa.

V. Dibélius cita em seus livros interessantes exemplos dessa criação de novas representações por meio da reacentuação das velhas. Os tipos de profissionais do romance inglês, ou os tipos pertencentes a

---

37 Pseudônimo do escritor romântico russo Alexandre Bestuiev (1797-1837) (N.d.T.).

uma classe social - médicos, advogados, proprietários - surgiram inicialmente nos gêneros cômicos, depois passaram para os planos cômicos de segunda ordem do romance na qualidade de personagens objetais secundários, e a seguir se transferiram para planos elevados podendo transformar-se em personagens principais. Um dos processos essenciais para transferir o herói -do plano cômico para o plano superior é a sua representação na infelicidade e nos sofrimentos; os sofrimentos transferem o herói cômico para um outro registro elevado. Assim a figura cômica tradicional do avarento contribui para assimilar a nova imagem do capitalista, elevando-se até a figura trágica de Dombey.

A reacentuação de uma representação poética numa em prosa e o inverso têm um significado particular. Assim surgiu o epos paródico na Idade Média, que exerceu um papel substancial na preparação do romance da segunda linha (sua culminação paralela clássica é Ariosto). Tem grande significado a reacentuação das representações na sua transferência da literatura para as outras artes - teatro, ópera, pintura. O exemplo clássico é a reacentuação bastante significativa de *Evguêni Oniêguin* por Tchaikóvski: ela exerceu forte influência na interpretação pequeno-burguesa dos personagens desse romance, tendo debilitado o seu aspecto paródico 38.

Esse é o processo de reacentuação. É preciso reconhecer-lhe um significado grande e produtivo na história da literatura. Num estudo estilístico objetivo dos romances de épocas distantes é preciso sempre ter em conta esse processo e correlacionar estritamente o estilo estudado com o seu fundo dialogizante do plurilingüismo da época correspondente. Além disso, o computo de todas as reacentuações ulteriores dos personagens de dado romance, por exemplo, do personagem de Dom Quixote, tem uma grande importância heurística, aprofunda e amplia a sua compreensão ideológico-literária, pois, repetimos, as grandes figuras do romance continuam a crescer e a se desenvolver mesmo após a sua criação, podendo alterar-se nas obras de outras épocas, muito distantes do dia e da hora do seu primeiro nascimento.

1934-1935.

---

38 É extremamente interessante o problema do discurso bivocal, paródico e irônico (mais exatamente, das suas analogias) na ópera, na música, na coreografia (danças paródicas).